الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــــة الشعبيـــــة

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة العقيد الحاج لخضر – باتنة –

كلية الآداب و العلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية و آدابها

الشاعر و النص و المتلقي عند حازم القرطاجنّي

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصص : نقد عربي قديم

إعداد الطالبة:
نصيرة مخربش

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد الله العشّي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الاصلية	الهيئة
محمد زرمان	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
إسماعيل زردومي	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
يوسف وغليسي	أستاذ محاضر	جامعة قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1426 هـ/1427هـ الموافق لـ:
2006/2005 م

بسم الله الرحمن الرحيم

[وَ قُلْ رَّبِّ أَدْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقٍ وَ أَخْرِجْنِي مُخْرَجَ صِدْقٍ

وَ اجْعَلْ لِي مِنْ لَّدُنْكَ سُلْطَـــــــــــــــــانًا نَصِيرًا]

سورة الإسراء الآية : 80

<< اعلم أن خير الشعر ما صدر عن فكر ولع بالفن و الغرض الذي القول فيه، مرتاح للجهة و المنحى الذي وجه إليه كلامه لإقباله بكليته على ما يقوله و توفير نشاط الخاطر و حدّته بالانصباب معه في شعبه و الميل معه حيث مال به هواه ، ولهذا كان أفضل النسيب ما صدر عن سجيه نفس شجية وقريحة قريحة>>

منهاج البلغاء و سراج الأدباء :343 .

مقدمة

تعددت الدراسات التي تناولت كتاب منهاج البلغاء و سراج الأدباء لـ " أبي الحسن حازم القرطاجني " بالبحث و الدراسة، و لعل أبرزها:

1 - كتاب مفهوم الشعر، و الصور الفنية لجابر عصفور.

2 - كتاب نظرية المعنى عند حازم القرطاجني لفاطمة عبد الله الوهيبي.

3- كتاب القصيدة العربية في ضوء النقد الحديث ليوسف حسين بكار .

4- كتاب " الأخضر جمعي " الموسوم بـ << اللفظ و المعنى في التفكير الفني و البلاغي عند العرب بالإضافة إلى مقالات نقدية كثيرة لعدد من النقاد و الدارسين مثل .

5- مفهوم الشعر عند حازم القرطاجنّي لنوال الابراهيم .
6- تكوين الشعر عند حازم القرطاجنّي لحسن البنداري .

وغيرها من المراجع المختلفة التي حاول فيها أصحابها إبراز جماليات المؤلّف.

و بعد الإطلاع على هذه المصنفات وجدت أن هذه الدراسات قد حاولت الولوج لنص " القرطاجني " و إبراز قيمة الكتاب فتميزت بمايلي :

1. كثرة الدراسات المهتمة بـ " حازم القرطاجنّي " و كلها تجمع بأن المؤلف ضخم بحيث اعتبر << قمة من قمم النقد في العربية >>[1] مقارنة ببقية النقاد .
2. تكرار بعض المواضيع المدروسة و المستنزفة في المنهاج كالمحاكاة و التخييل، و الصدق و الكذب، و المعاني، وكذا التأثير اليوناني في فكر " القرطاجنّي " و كذا قضيته الصدق و الكذب بالإضافة إلى تناول التأثير اليوناني في نقد " القرطاجنّي "[2] .

---

[1] شكري عياد، موسوعة الحضارة العربية الإسلامية للنقد و البلاغة، دار المعارف للطباعة و النشر، سوسة، تونس، د ط ، د ت: 35 .

[2] عباس أرحيلة، حازم القرطاجني و مسألة التأثير الأرسطي في النقد العربي القديم، مجلة عالم الفكر، العدد الثاني، مجلد: 32 ، أكتوبر – ديسمبر 2003 : 201-207 .

3. بعض النقاد تناولوا القضايا النقدية منفصلة - رغم لومهم لـ "حازم "، تفريعه للقضايا و الآراء - و هو ما جعل طرحها غير خارج عن أسلوب السرد النقدي مثل طراد الكبيسي الذي تناول فيه قضايا الشعرية بالعودة إلى التراث النقدي.
4. كما وظف البعض الآخر معطيات الدرس المعاصر و آراءه النقدية لمقاربة الفكر النقدي عند " حازم "، لإثبات القرابة النقدية بينهما.

و رغم كثرة الدراسات النقدية إلا أن مؤلف " حازم " بقي متجاوزا لكل ما قيل ؛ فقد بقيت بعض النصوص صامتة و قد يكون ذلك إما:

1 - لغموض الأفكار الذي أنتج نصا متشابك الأطراف.

2 - قصور نقدي قد يكون راجعا إلى عدم قدرة المنهجيات النقدية .

و بناء على كل هذا كانت بداية، مسيرة البحث مع " حازم القرطاجنّي " و كتابه النقدي الفريد " **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** " من خلال عنوان المذكرة الموسوم بـ :

الشاعر و النص و المتلقي عند حازم القرطاجني

و اهتمام " حازم " بالكون الشعري ، إبداعا و نصا و طريقة في التقبل، جعل إبراز جماليات ، ذلك من خلال الكشف عن بعض ما لم يقله الدارسون أمرا ضروريا خاصة و أن كل الدراسات تقر على أن المؤلف معين لا ينضب ، مع اختلافها في كيفية إثبات ذلك و هو ذلك بعض ما ستتركز عليه هذه المذكرة.

و قد اقتضى ذلك صياغة إشكالية على النحو التالي:

- ما هو تصور الناقد للمبدع كقوة منتجة للنص ، قوة و استعدادا، و تعاملا مع الواقع من جهة و مع الصورة النموذجية التي يمثلها النص الافتراضي من جهة أخرى؟

- كيف تتشكّل المعاني في القصيدة، و تتضافر مع نظمها و أسلوبها و كل محتوياتها بعيدا عما يضيفه لها المتلقي؟.

- و هل مازالت القراءة مع " حازم " تفسيرية شارحة أم أنها أخذت بعدا آخر؟ و إذا كانت قد تحولت ، فعلام ترتكز؟

- ما علاقة كل من المبدع و المتلقي بالنص الافتراضي من جهة و بالمنهاج من جهة أخرى؟

و قد تفرّعت عن هذه الإشكالية أسئلة و تساؤلات كثيرة احتواها بقية البحث الذي كان مخططه بمقدّمة، و ثلاثة فصول.

اهتم الفصل الأول ب**الشاعر** إذ احتوى العناصر التالية: المهيآت – الرواية/ الثقافة- الأدوات- بواعث الكتابة- القوى الناظمة- زمن الكتابة- تمنع القصيدة- طبقات الشعراء- الارتجال و التروي.

أما الفصل الثاني و الموسوم ب**النص** فكانت عناصره كالتالي: النص الافتراضي- شكل المعنى – الأغراض الشعرية- البناء الفني للقصيدة- السرقات الفنية/ حوار النصوص - التصرف في المنازع الشعرية - أنواع المخاطبات.

كان الفصل الثالث الخاص ب**المتلقي** محتويا العناصر التالية: مقدمة- مفهوم الشعر في ضوء علاقته بالمتلقي – المعاني الجمهورية- المحاكاة و المتلقي- التخييل و التعجيب- المتلقي و القوى الإبداعية- الغموض و التلقي- القراءة بين التمويه و التأويل.

أ

و قد خصصت لكل فصل خاتمة جزئية تحمل ما يحتويه كل فصل. كما ختمت البحث بخاتمة عامة تضمنت أبرز ما تم التوصل إليه.

و لإثراء الموضوع استعنت بعدة مراجع من أهمها :

1. معجم مصطلحات النقد العربي القديم لأحمد مطلوب.
2. كتاب مفهوم الشعر و الصورة الفنية لجابر عصفور.

هذا بالإضافة للكتب النقدية القديمة كـــ:

3. كتاب العمدة في صناعة الشعر لابن رشيق.
4. نقد الشعر لقدامة بن جعفر.
5. المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر لابن الأثير.
6. الصناعتين، الشعر و الكتابةلأبي هلال العسكري.
7. و مراجع أخرى مختلفة.

أما الصعوبات التي اعترضت سبيل البحث فكان الزمن أجلها فقد كان عامل الزمن هو الحاجز الوحيد الذي منعني من إعطاء الموضوع حقه خاصة و أن البحث في مؤلف كالمنهاج و مع ناقد كـ " القرطاجنّي " يفترض ردحا من الزمن، و هو ما لم يتمتع به هذا البحث مما أدى إلى تكرار تأجيل الأفكار المثمرة أحيانا و استدعائها أحيانا أو إلغائها في أحايين كثيرة.

و لم يكن لهذا البحث أن يمتلك عوامل كينونتة لولا رعاية الله عز و جل و رعاية الأستاذ المشرف: الدكتور عبد الله العشي ، الذي استفدت من خبرته الشعرية الجمالية من جهة و النقدية العلمية من جهة أخرى و هو ما أضفى على البحث لمسات فنية و دعما نقديا خاصا، و لذلك فإنه تعامل معي بأسلوب الناقد تارة و الشاعر في تارات كثيرة، و أمام هذا كله تعجز أبجديات الشكر و تفقد عبارات الامتنان قيمتها، فلا أملك إلى أن أتمنى له المزيد من الألق العلمي أنشاء الله.

كما أشكر كل أساتذتي الذين يحتوي هذا البحث بعض ملاحظاتهم و نصائحهم، و كذا كل من أعانني و لو بهمسة حب صادقة، و خاصة والدَّي الحبيبين، و كذا أفراد أسرتيّ الصغيرة و الكبيرة ، الذين تحمّلوا معي بصدق تبعات الحياة العلمية الصعبة.

*** و الله المستعان ***

الفصل الأول:

الشاعر

يحتوي هذا الفصل على:

أولا: المهيئات.

ثانيا: الرواية/الثقافة.

ثالثا: الأدوات.

رابعا: بواعث الكتابة الإبداعية.

خامسا: القوى الناظمة.

سادسا: زمن الكتابة .

سابعا: تمنّع القصيدة .

ثامنا: طبقات الشعراء .

تاسعا: الارتجال و التروي .

1 - **المهيئات:**

لمّا كانت القصيدة ميلادا جديدا لحالة خاصة نمت و ربت في جو خاص، وفق شروط متميزة، أضحى الاهتمام بهذه الأجواء و تبعاتها حاجة ملحة و هو ما سنعرض له في هذا المقام في إطار ما يسمى بالنسق الثقافي رغم تباين المصطلحات و اختلاف صياغتها بين القديم و الحديث إلا أن الهم واحد و هو الولوج - و لو كان زائفا - إلى كون المبدع.

كيف لهذا المبدع أن تتفتق عبقريته، و أية بيئة ستفجر هذا الكامن؟ هل تكفي الموهبة وحدها لتجسيد التفرد، و هل يقاس هذا التفرد بمرجعيات المبدع؟.

هل النص كبنية مبتكرة انعكاس لبيئة المبدع أم هو تجاوز ايجابي له؟.

هل النسق الثقافي حالة افتراضية يحاول المبدع الانحراف عن سلطتها أم هو النموذج الذي يفترض الاحتذاء به؟.

لقد اهتم نقادنا القدماء بالبيئة المشكلة لتفكير الشاعر اهتماما كبيرا لما في ذلك من تأثير على تشكيل الخطاب الإبداعي و إخراجه بصفة جيدة، و لم يخالف "حازم القرطاجني" أسلافه في ذلك و ما يحسب له في هذا المجال أنه منهج آراءهم و صاغها تبعا لمصطلحات خاصة، و أول مصطلح سنتطرق له هو المهيئات و يقسمها إلى قسمين:

<u>أولا:</u> << النشء في بقعة معتدلة الهواء، حسنة الوضع، طيبة المطاعم، أنيقة المناظر، ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علقة>>[3] ؛ فالشاعر الموهوب إذا تربى في بيئة رغدة صفا ذهنه و صقلت موهبته، كما أن ايجابية الحياة تنعكس على نفسية الفنان فيبدع بأصالة، و قد اعتبر "حازم" هذا المهيء كإطار عام للتهذيب لكونه << موجها طبع الناشئ إلى الكمال في صحة اعتبار الكلام و حسن الروية في تفصيله و تقديره و مطابقة ما خارج الذهن به >>[4].

و تركيز الناقد على هذه الفترة من العمر مقصود فالطفولة و ما تلاها مراحل خصبة، تغذي النص رغم عدم وضوحها ، إذ تقترن بصور ضبابية كالحلم، فيصبح صدى أصيلا لها ؛ فالمبدع يكتب من لا وعيه الذي تصوغه الذاكرة ، و لنا نماذج كثيرة من المبدعين انعكست طفولتهم في أشعارهم قديما أو حديثا سواء أكان الانعكاس إيجابا أم سلبا؛ << فعملية الإنشاء تنطوي على تقليب الصور المخزونة في الذاكرة >>[5].

و "حازم" في هذا الاعتبار متأثر ببيئته التي ألقت بتبعاتها على مبدعيها فخبت قرائحهم و ساءت طبائعهم ، أما إذا توفرت وسائل الراحة المادية و المعنوية فإن ذلك سيتجلى لا محالة في الخطاب بحيث يناسب المبدع بين الواقع المعيش << و إيقاع كل جزء منه في كل نحو ينحى به أحسن مواقعه و أعدلها حتى يكون حسن نشء

---

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء:27.
[4] المصدر نفسه: 40
[5] يقدم الدكتور جابر عصفور تحليلا وافيا عن علاقة الرواية بالتخيّل و الذاكرة، أنظر الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي لبنان ، المغرب، الطبعة 3، 1992: 85-97.

الكلام مشتبها بحسن نشء المتكلم به >>[6] ، و هو الرأي الذي تبناه كل النقاد العرب منذ " بشر بن المعتمر " و أكثر من ركز على ذلك " ابن رشيق القيرواني" ذلك أن الشاعر إذا انهمك في الجهد و الكد و تحصيل الرزق شغله ذلك عن إحكام الصنعة فـ << الفقر آفة الشعر و إنما ذلك لأن الشاعر إذا صنع القصيدة و هو في غنى وسعة نقحها وأنعم النظر فيها على مهل (...) و إذا كان فقيرا مضطرا رضي بعفو كلامه و أخذ ما أمكنه من نتيجة خاطره و لم يتسع في بلوغ مراده >>[7] كما يمكن اعتماد أسلوب آخر في التكوين << و ذلك بان تستجد الأهوية للناشئ و ترتاد له مواقع المزن و مواضع الكلإ و النبات الغض >>[8] .

فالذات المبدعة لها ميل أصيل للتغيير الايجابي بغية تجديد النفس و استجلاب الخيالات لأن << الطباع الناشئة أيضا على هذا الحال، و إن لم تكن في الأقاليم المعتدلة، جارية مجرى تلك في سداد الخاطر و التنبه لما يحسن في هيئات الألفاظ المؤلفة و المعاني و ما لا يحسن >>[9] .

و تبعا لهذا فإن صفاء الخواطر من صفاء الحواضر و تطورها، و اهتمام النقاد بالتنشئة النموذجية للمبدع مؤسس؛ إذ تنمو ملكة الخيال و تتسع المدارك و ينقى المزاج من الشوائب << و لو اتفق النشء على هذه الحال من استجداد الأهوية و ارتياد الأماكن أزمنة شبابها لأمة تكون أرضهم التي يترددون فيها أحسن الأرض بقعة و أمتعها و أعد لها هواء و كانت دواعيهم تتوفر على جعل الكلام عدة لما يراد من استثارة الأفعال الجمهورية أو كفكفتها بالإقناعات و التخاييل المستعملة فيه نحو توفر دواعي

---

[6] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء:41.

[7] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق د/ عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001-1422 م، ج 1: 192.

[8] حازم القرطاجني، المصدر نفسه:41.

[9] حازم القرطاجني ، المصدر نفسه:41.

العرب إلى ذلك لكانت هذه الأمة أجدر أمة أن تحوز قصبات السبق في الفصاحة و أن تستولي على الأمر الأقصى في ذلك >>[10] .

"حازم" في قوله هذا متأثر بالشعر القديم كتجربة نموذجية و من ثم كان إتباعهم أمرا محمودا؛ فاهتمام النقد بالحالة المادية للشاعر خوفا من اتجاهه صوب التكسب و لأجل ذلك قيل الشعر أدنى مرؤة السري و أسرى دناءة الدنى[11] .

و مع أن العيش الرغد يتيح المجال – أحيانا - للتأمل و التفكير و تلك عوامل << تؤثر في الشاعر الناشئ جسميا و نفسيا، بأن تدركها حواسه، و تعيها نفسه و يختزنها طبعه صورا واضحة المعالم و تكون قابلة للاستخدام و التوظيف حين يستدعيها حال صوغ الشعر في المستقبل >>[12] ، إلا أن هذا الوضع نسبي جدا و لا ينطبق على كل التجارب الشعرية إن قديما أو حديثا، فليس كل الشعراء أمراء أصحاب نفوذ كـ "أمرؤ القيس" أو "أحمد شوقي" ، و لنا في شعر الصعاليك أحسن صورة؛ فلو كانت قصائدهم انعكاسا مباشرا لحياتهم لما وصلنا شيء منها، فكل كتب الأخبار تروي أن حياتهم لم تكن إلا رحلة عذابات و بحث دائم عن هوية مسلوبة، في صراع مستمر مع المجتمع من جهة و مع الطبيعة من جهة أخرى، و أكثر من هذا أن قساوة واقعهم وصلتنا متجسدة في أشعار رائعة السبك جيدة النظم.

و هو ما تؤكد عليه نظرية التحدي و الاستجابة لتويمبي، حيث يصبح المبدع في صراع دائم مع واقعه المألوف الذي يرفضه مهما كان ملائما لأن بداخله عالما جماليا آخر يرغب في تحقيقه من خلال مشروع الكتابة الذي يتأسس على تحدي المألوف ، و الاستجابة تكون بمحاولة خرق و تجاوز هذه العادية، و بقدر سلبية المجتمع يكون التحدي أكبر و ذلك هو ناموس الفن و الجمال..

---

[10] حازم القرطاجني ، المصدر السابق:41.

[11] أنظر احسان عباس، تاريخ النقد العربي القديم: 399 .

[12] حسن البنداري تكوين النص الشعري عند حازم القرطاجني، مجلة دراسات عربية إسلامية، تصدرها كلية دار العلوم بجامعة القاهرة،ع 2/ 1982 : 191.

و إذا اعتبرنا أن القصيدة صورة منقولة للبيئة مهما كانت متناسقة و بديعة، فأين يتجلى الابتكار، و الفن لا يمكن أن يكون على أنقاض الواقع المنهار تجاوزا و انحرافا؟ و << الشعر هو تسجيل ردود فعل الإنسان في مواجهة الحياة>>[13] .

و جملة القول عن علاقة البيئة بالمبدع أن لكل تجربة خصوصية تجعلنا نتحفّظ في مواطن كثيرة و مع اختلاف بيئات الشعراء تختلف طرائفهم التعبيرية، كما أن انتماء المبدع لبيئته أمر مفروض، فهو لا يختا ر و إنما يتجاوز هذا المفروض بانتقاء المستحيل و هو الكتابة..

أما السبيل الثاني و هو الانتقال إلى مواطن الحضرة فمرتبط بسابقه، و المحمود فيه هو فكرة التغبير، و تركيز النقاد على الأماكن النضرة مبالغ فيه لأن أروع ما وصلنا من أشعار، إنما قيل في مواقع خالية وأبرز نموذج هو المقدمات الطللية التي لم يقف فيها الشاعر على عيون جارية و خضرة دائمة بل كانت مجرد فلاة لا تحوي إلا بقايا أثاف و أنوية و دمن دارسة .

و نوجز حديثنا عن النشأة و علاقتها بالمبدع بأن البيئة المتعلقة بالشاعر ليست في اغلب حالاتها مناسبة لتطلعه ، ومهما كانت بالنسبة للأشخاص العاديين إيجابية فإنها عند المبدع غير ذلك لأنه يشعر بتفرد و يرى بحواس خاصة ، و أعظم القصائد ما صدر عن موقف مأساوي لأن الشعر لا يحوي أفكارًا أحادية كالخير و الحب و الحرية ...الخ بل أن الخطاب الأصيل يتشكل من ثنائيات وجودية كالخير و الشر ،الحب و الكراهية، الموت و الحياة و هي المواقف الأكثر صدقا و ملامسة لأحاسيس المتلقين و أذواقهم و هو ما قصده " حازم " بقوله << ما فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها >>[14].

---

[13] محمد الربيعي، في النقد الأدبي و ما إليه، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2001 : 80 .

[14] حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء و سراج الأدباء:20.

ثانيا: أما الجهة الثانية التي تحصل بها المهيئات فهي:

<< الترعرع بين الفصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد المقيمين للأوزان>>[15].

فقد عمدت العرب منذ القدم إلى إرسال طلابها و أبنائها إلى البوادي بغية تعلم القوانين اللغوية لحفظ لغتهم من الفساد، و قد اعتبر" القرطاجني " أن منادمة ذوي الباع في البلاغة و الفصاحة و المهتمين بالأناشيد سبيل لصقل موهبة المبدع الناشء و << حفظ الكلام الفصيح و تحصيل المواد اللفظية و المعرفة بإقامة الأوزان >> [16].

و الربط بين الإنشاد و الحفظ ذكي، إذ يصبح التحصيل عن طريق الحفظ تلقائيا عند اعتماده على الإنشاد[17] لأن المتعلم قد ألف استحضار الألحان و تكرارها، كما أن وقوع الألفة بين الشاعر و الأوزان يجعله يعي أهميتها فالوزن هو أحد الفوارق التي تفصل بين الشعر والنثر وتضافر الوزن مع القافية بمنح الشعر قيمته الفنية ؛ إذ يدخل في تكوين الموسيقى الداخلية للقصائد ، و الحفظ كمصطلح يحيلنا مباشرة إلي الرواية.

[15] المصدر نفسه: 40.
[16] المصدر نفسه:41.
[17] و هي الطريقة المعتمدة في الكتاتيب و الزوايا القرآنية.

2 - الرواية/ الثقافة:

تعتبر الرواية عاملا رئيسيا في بناء شخصية المبدع على جميع الأصعدة، فاطلاعه على<< فنون الآداب، و المعرفة بأيام الناس و أنسابهم (...) و الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر و التصرف في معانيه >>[18] يوسع مداركه و يجعل افقه أكثر اتساعا، كما يمنحه خاصية التمييز بين الأعمال الأدبية ، و من اجل هذا << عد نقل أخبار السابقين و علمهم (...) من مقومات الشعر عند العرب >>[19] و كان تأكيد النقاد على ضرورة التزود بها يزداد مع تقدم القرون لأن ذلك يجعل الشاعر يكتب في إطار النسق الثقافي و لذلك قيل << فلان شاعر رواية يريدون أنه إذا كان رواية عرف المقاصد و سهل عليه مأخذ الكلام و لم يضق به المذهب >>[20] .

و قد أدرك " حازم " هذه الأهمية و التي عدها من أبرز العوامل المؤدية إلى فساد الذائقة العامة و هوان الشعر؛ لأن الشاعر القديم كان يفتخر برواية أشعار غيره حيث << كان لكل شاعر رواية خاصة، و هو تقليد ظل مستمرا إلى عهد " جرير " و " الفرزدق " في العصر الأموي، و هذا الراوي إما أن يكون مجرد راو و إما أن يكون راويا و شاعرا في الوقت نفسه >>[21] .

و أيام العرب لا تكتسي صفة واحدة فهي << تتنوع و تتشعب، فمنها أيام فخار، و منها أيام محاربة، و منها أيام منافرة و غير ذلك >>[22] .

و هو تنوع يساهم في ثراء التجربة الشعرية من جهة كما يعد دليلا على انفتاحها على الماضي و المستقبل باعتبار تشابك التجارب الشعورية.

---

[18] ابن طباطبا، عيار الشعر:44.
[19] د/أحمد مطلوب ، معجم مصطلحات النقد العربي القديم:242.
[20] ابن رشيق، العمدة، ج 1 : 197 .
[21] رجاء عيد، القول الشعري منظورات معاصرة، دار رجاء عيد، منشأة المعارف الاسكندرية:60.
[22] ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، تحقيق د/أحمد الحوفي و د/بدوي بطانة مكتبة نهضة مصر و مطبعتها القاهرة، ج 1 ، ط1، 1379هـ/1959: 63.

إن الحديث عما مضى من أيام و حوادث سواء أكانت ايجابية أو سلبية يجعلنا نتحدث عن تاريخ الأمم و هو رافد مهم في تكوين أفق المبدع المعرفي و كونه تاريخا لا ينفي استيعابه لما جد من الحوادث و الآراء و الأخبار، و مخيلة المبدع مهيأة لحفظ ما تميز منها و هو ما لا يرتبط بالايجابية قدر ارتباطه بالتناسب الحاصل بين الحدث نفسه و المبدع.

كما عرف الشعراء المبتدئون بمصاحبة المتمكنين من الشعراء فـ << لا تجد شاعرا مجيدا منهم إلا و قد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة، و تعلم منه قوانين النظم، و استفاد عنه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية >>[23] لأن التجارب الشعرية تعبّر - على اختلافها - عن فضاء لغوي و شكلي واحد، و الشاعر يبقى رغم براعته بحاجة إلى البحث الدائم عن الجديد، << و كيف يظن إنسان أن صناعة البلاغة يتأتى تحصيلها في الزمن القريب، و هي البحر الذي لم يصل احد إلى نهايته مع استنفاذ الأعمار فيها ! و إنما يبلغ الإنسان منها ما في قوته أن يبلغه >>[24] و هو رأي حكيم من " القرطاجنّي " باعتباره صاحب خبرة و تجربة فيقول: << ألا ترى أن كثيرا من العلوم قد نفذ فيها قوم في أزمنة لا تستغرق إلا جزءا يسيرا من العمر؟ >>[25] جاعلا الرواية مع الدربة منهل الشاعر الأصيل الذي يبقى بحاجة إلى تعلم مهما سطع نجمه، << و هذا أبو الطيب المتنبي، و هو إمام في الشعر، لم يستقم شعره إلا من مزاولة الصناعة عشرين سنة، ثم زاولها بعد ذلك زمنا طويلا، و توفي و هو يصيب فيها و يخطئ ؛ و هذا ليس مختصا به وحده، بل كان كل إمام ناظم أو ناثر هذه غايته >>[26] و الشاعر في تعلمه و بحثه هذا إنما يبحث عن القيم الجمالية التي لا يمكن إدراكها و بلوغها بصفة مطلقة و يزداد تعطشه لهذه المعرفة كلما ازداد إطلاعه في هذا المجال خاصة و أن تدرجه في مراتب التجربة يجعله أكثر خبرة و مرانا، مما يفسح الآفاق أمامه رحبة و << إذا كانت هذه

[23] حازم القرطاجني، المصدر السابق:27.
[24] المصدر نفسه: 88.
[25] المصدر نفسه: 88.
[26] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء:88.

الصناعة تتشعّب وجوه النظر فيها إلى ما لا يحصى - كثرة فقلما يتأتى تحصيلها بأسرها و العلم بجميع قوانينها لذلك - و سائرها من العلوم ممكن أن يتحصل كله أو جله >>[27] و هو أمر نسبي مع تفاوت هذه النسبية من علم لآخر و هذه المقابلة بين الفن و البلاغة من جهة و بين علوم أخرى يمكن بلوغ الأرب فيها بطريقة أو بأخرى و بدرجة أقل من النسبية من جهة أخرى، هي إحساس باطني من " حازم " باختلاف العلوم الإنسانية من حيث بلوغ القصد فيها عن بقية العلوم الأخرى، و من ناحية أخرى - و هي الأهم - فإن شعور المبدع بأنه لم يجسد ما أراده في كل كتاباته يجعل الإبداع بصفة عامة سجلا من الاحتمالات و القراءات المتكررة التي لا تنتهي بأفول لحظة الكتابة بل ذلك متواصل إلى غاية استنزاف أخر لحظات العمر ..

و هو ما أ نكره الشعراء في عصر" حازم " واعتبروه انتقاصا لمكانتهم و تقزيما لشاعريتهم ، و عد الواحد منهم << وصمة على نفسه أن يحتاج مع طبعه إلى تعليم معلم أو تبصير مبصر >>[28] ، ولا يعني أن تزود المبدع بمختلف العلوم و الثقافات يخضع لمنهج أكاديمي معين ؛ ذلك أن المعرفة الحقة هي ما يستله الشاعر بذكاء و حنكة من الحياة، بالإضافة لكون << خبرة الفنان بالعالم، لا تخضع لخطة أو نظام، بل انه يجمع مادته التجريبية بطريقة عرضية كلما مر به شيء من سمات الحياة و معطياتها ويحمل هذه المادة معه ، و يدعها تنمو و تنضج حتى يستخلص يوما ما من هذه المواد المختزنة كنوزا لم يحلم بها أحد >>[29] وهي مناهل تدعم المبدع إذ << تغذي موهبته الأدبية (...) و تضاعف مقدرتها حتى يتكامل نموها فيتم نضجها >>[30] و هو ما ينعكس على النصوص الإبداعية و<< بقدر خصوبة الروافد المعرفية تكون خصوبة

---

[27] المصدر نفسه: 88.

[28] المصدر نفسه :27.

[29] أرنورلد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، الطبعة 2،ج 329:1981/2 .

[30] علي الجندي ، تاريخ الأدب الجاهلي، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة، 1998: 144.

القصيدة و لذلك جاءت دعوة النقاد بضرورة أن يتزود الشاعر بالمعرفة الواسعة فبقدر اتساع المعرفة يتسع الأفق و تشف الروح فتسهل عملية الكتابة >>[31] .

و قد شبه " القرطاجني " المبدع الذي يكتفي بطبعه و موهبته دون تعلم أو مران بـ << أعمى أنس قوما يلقطون درا في موضع تشبه حصباؤه الدر في المقدار و الهيئة و الملمس، فوقع بيده بعض ما يلقطون (...) فجعل يعني نفسه في لقط الحصباء على أنها در، و لم يدر أن ميزة الجوهر و شرفه إنما هو بصفة أخرى غير التي أدرك >>[32] .

إن اكتساب المعرفة قد اختلف كثيرا عما كان عليه في أولى ارهاصات نقدنا القديم، و بينما كان التعلم يتم عن طريق السماع و المشافهة فإنه لا محالة سيتقترن في عصر " حازم " بالكتابة و القراءة خاصة إذا أضفنا إلى ذلك العنصر الوافد*، و إذا ما ارتبطت الرواية بالقراءة فإنها ستصير معرفة و << هي ما يكتسب عن طريق القراءة >>[33] و هنا نتساءل: هل القراءة وحدها تساهم في اتساع أفق المبدع و بالتالي ثراء النص؟ فالممارسة الإبداعية توحي لنا بأن القصيدة تبوح بأكثر من لسان؛ إذ << يلتئم شمل عدد كبير من التجارب الجزئية التي لا تربطها أصلا أية صلة، بعض مشاهدات الشاعر و أفكاره و مطالعاته العاطفية، تتجمع على نهج يفقد لكل منها ذاتيتها و انعزالها و جزئيتها و يستوعبها ككل بنية مركبة تعطيها   معنى >>[34] يستجيب لمقتضى السياق الذي استدعاها فتصبح بمثابة << مواد لطبع الشاعر و يذوب لسانه بألفاظها >>[35] فتزيد ثقته بقدرته على التجاوز و الاختراق   و منه تأثيره في متلقيه.

و اهتمام " حازم " بهذه المعارف تابع لاهتمامه بالمعاني الجمهورية؛ لأن أصالة الفكرة تتحدد بمقدار انفتاحها على المعرفة التي توازيها نصيا و قد اعتبر الناقد القصص

---

[31] عبد الله العشي، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، رسالة دكتوراه مخطوطة، 1991/1992: 133.
[32] حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص: 27 – 28 .
* أنظر عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999 : 129.
[33] عبد الله العشي، المرجع السابق: 133.
[34] سيسل دي لويس، ما الشعر الحديث (مقال)، مجلة الشعر / س 1، العدد 10، 1964: 60 .
[35] عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم:125.

التاريخي نموذجا حيا لذلك؛ فالإحالة كتقنية فنية في الكتابة تستمد مادتها من ذاكرة الشاعر الذي يترتب عليه أن يناسب بين المعرفة و السياق، الآني للكتابة و هو ما يمنح هذه المعرفة حياة جديدة في إطار السياق الجديد الذي ينفخ فيها روحه، فتنبض معلنة انتماءها له << ففي حالة الإبداع الشعري تطفح مخزونات الشاعر من محفوظه و علومه التي استوعبها لتعينه في التعبير عن خواطره و أفكاره >>[36] .

و من ناحية أخرى فإن إطلاع الشاعر على نتاج أقرانه من المبدعين قديما أو آنيا، يرسخ قوته على التشبه و ينميها إذ يرتقي بمنزعه الشعري[37] و يجود أسلوبه، كما يؤصل قوته على التميز فيستطيع أن ينتقي و يستحضر ما ينسجم و لحظة الكتابة.

و لحظات الكتابة تحيلنا مباشرة إلى أدوات الكتابة كجزء لا يتجزأ من خبرة الفنان.

---

[36] عدنان قاسم، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة نقدية في أصالة الشعر، المنشأة الشعبية للنشر و التوزيع و الإعلان، ط 1، 1980: 305.

[37] أنظر حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء:365- 366 .

3 - **الأدوات :**

ينبغي على الشاعر إذا ما اجتاحته القصيدة و حضرته الأفكار أن يكون مستعدا لاحتضان التجربة، و مثلما لا يستغني أي مشروع تأسيسي عن أدوات، فإن الكتابة كنبوءة تتطلب أدوات[*] تمنح لها الكينونة، و قد قسم ناقدنا هذه الأدوات إلى قسمين << العلوم المتعلقة بالألفاظ و العلوم المتعلقة بالمعاني >>[38] .

فأما العلوم الخاصة بالألفاظ فهي التي تخرج النص في شكل بديع، و علم البديع واحد من علوم البلاغة الذي يهتم بالصورة الشعرية و بالأخص البيان أي التشبيهات و الاستعارات...الخ فمعرفة هذه الأساليب يجعلها عند الشاعر سهلة المأخذ، كما تأخذ << الألفاظ الدقة و السلامة، و الإحكام، فيستمد منها الوصف الملائم، و التشبيه المناسب، و المعلومة الصائبة - وتمده بدورها - بالقدرة على " **التمييز بين المتشابهات** " من القضايا و الأشياء فتنجو صيغه الشعرية من الخلط و الاضطراب >>[39] خاصة و أن القول الشعري يعتمد على المحاكاة الجيدة و هو ما لا يتأتى إلا بالاستيعاب الجيد لأصولها.

أما علم المعاني فهو << تتبع خواص تراكيب الكلام كالإفادة و ما يتصل بها من الاستحسان و غيره ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره >>[40].

و الشاعر لا يدرك قيمة هذه المعارف إلا إذا همّ بالكتابة فإن كان متمكنا متبحرا في مختلف العلوم ساعده ذلك بالإضافة إلى طبعه و موهبته، أما إذا كان هزيل المعرفة ظهر ذلك في كتاباته و كثرت زلاته بما يعيقه عن الاستمرار في الكتابة.

---

* مصطلح أدوات مطروق في النقد العربي قبل حازم، انظر عيار الشعر: 40 .

1 حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 41 .

[39] حسن البنداري، تكوين النص الشعري عند حازم، مجلة دراسات عربية و إسلامية، كلية دار العلوم، القاهرة، العدد: 2/ 1982 : 194-195 .

[40] السكاكي أبو يعقوب يوسف 0، مفتاح العلوم، لقاهرة ، 1356 - 1937: 77.

ينبغي على الشاعر إذن إن يطلع على علم العروض << و ما يجوز فيه من الزحافات و مالا يجوز، فإن الشاعر محتاج إليه >>[41] لكي لا تصعب عليه الأوزان و لا القوافي و ليعلم ما يجوز له من ضرورات ليستثمرها في خطابه، لأن << الذوق قد ينبو عن بعض الزحافات و يكون ذلك جائزا في العروض، و قد ورد للعرب مثله >>[42] .

و إن مادة الشعر هي اللغة و التعامل معها يعني معرفة مختلف مستوياتها، معجميا و دلاليا و صرفيا و كل مستوى منها يتطلب منحى خاصا و منهجا معينا للدراسة، و يرجع " حازم " التفوق في كل علم خاص بالشعر إلى منبعه << فقلما برع في المعاني من لم تنشئه بقعة فاضلة، و لا في الألفاظ من لم ينشأ بين أمة فصيحة، و لا في جودة النظم من لم يحمله على مصابرة الخواطر في إعمال الرويّة (...) و لا في رقة أسلوب النسيب من لم تشط به عن أحبائة رحلة و لا شاهد موقف فرقة >>[43] .

إن الشاعر من منظور " حازم " لا بد أن يكون ضليعا بمختلف العلوم و الفنون لكي لا يكون لديه أي عقبة لحظة اختمار الأفكار في ذهنه و لا يكابد مع العروض و النحو قدر ما يعاني في إيجاد طريقة مثلى لإخراج هذا الجاثم داخله و يهديه ذلك على نشوئة على الفترة السليمة و الذوق السوي، هذا بالإضافة إلى معايشة التجارب الحية خاصة ما يتعلق منها بالأمور الإنسانية، لأنها تنمي لديه الإحساس بالقيم الجميلة و من ثم البحث عنها.

إن الأدوات لا يمكن أن تكون فعالة إلا إذا تضافرت مع العوامل الأخرى، فالنحو و الصرف و العروض كأدوات أولية لا تصنع القصيدة، لكن الشاعر يتدخل << بخياله ليصوغ منها لغة شعرية تجاوز حقائق اللغة العادية إلى آفاق مبتكرة جديدة، إيقاعية و

---

[41] ابن الأثير، المثل السائر، ج1: 72.
[42] المرجع السابق، ج1 : 73.
[43] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 42

تصويرية >>[44] إلا أن هذه العناصر متكاملة فيما بينها، و إذا كانت الموهبة قارة فإنها تستمد تفردها من العوامل المكتسبة، و من اجل دلك اهتم نقادنا كثيرا بالجانب المعرفي للشاعر و رأوا بأن لا يكتفي بعلوم اللغة و الأدب فقط بل عليه أن يعرف << الحساب، و علم المساحة، و المعرفة بالأزمنة و بالشهور و الأهلة >>[45] و أن يعينه كل هذا في تشكيل حاسته الجمالية وصقل ذوقه الفني، << بحيث لا تصبح الثقافة مجرد تراكم لمعلومات مخزنة في الذهن بل تصبح " فلسفة" تفسر الحياة و تحدد الموقف مما يحدث فيها >>[46] بوعي.

---

[44] نوال الابراهيم، مفهوم الشعر عند حازم القرطاجني: 87.

[45] أبو هلال العسكري، سر الصناعتين: 154 .

[46] عبد الله العشّي، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين : 209 .

4 - **بواعث الكتابة :**

إن حديث " حازم " عن دواعي أو بواعث الشعر ذو شجون؛ فهو يقسّمها << إلى إطراب و إلى آمال >>[47] و هو في ذلك متأثر بـ " ابن قتيبة " حين قال << و للشعر دواع تحث البطئ و تبعث المتكلف منها: الطمع، و منها الشوق، و منها الشراب، و منها الطرب و منها الغضب >>[48] و قد تحدثت الكتب النقدية أيضا عن قول النقاد << النابغة إذا رهب، و زهيرا إذا رغب و جرير إذا غضب >>[49] ، و هي الصفات أو بالأحرى الحالات التي جمعها " حازم " في الآمال و الإطراب، << و كان كثير من الإطراب إنما يعتري أهل الرحل بالحنين إلى ما عهدوه و من فارقوه، و لآمال إنما تعلق بخدام الدور النافعة >>[50] و هي كلها تنبئ عن التحول المقبل في تشكل انفعالات نفسية تحتويها << الحالات الوجدانية: الشرب باعتبار نتائجه حيث ينقل صاحبه إلى حالة وجدانية مغايرة لحالته العادية، و الطرب في معانييه: الفرح، و الغضب و كلها - كما هو واضح - حالات انفعالية تحول الشاعر من وضعه العادي إلى و ضعه الإبداعي >>[51] فالنص في أرقى حالاته ينشأ عن انفعال يتضخم في ذات المبدع فيتطور معلنا بدء القصيدة.

و بالإضافة إلى هذه البواعث فإن " القرطاجني " يرى بأن هناك عوامل أخرى هي أيضا باعثة على قول الشعر و هي القوة على التشبه على السجية، فالشاعر إذا تشبه ببعض ما قرأه لا شعوريا فإن ذلك سيتحول إلى باعث على الكتابة، و كلما تضاعفت هذه القوة فيه كانت كافية لتكون داعيا للإبداع فهذا الصنف من الشعراء << لا تحتاج فيهم تلك القوة إلى معاونة من أمر خارج عن الذهن من الأمور الباعثة على قول الشعر،

---

[47] حازم القرطاجني، منهج البلغاء و سراج الأدباء: 41.
[48] ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، عالم الكتب، بيروت ، ط3/ 1404/1484: 8 .
[49] ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق أحمد الزين و أحمد أمين و إبراهيم الايياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ، الجزء الخامس، د ط: 1983: 251 .
[50] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 41-42 .
[51] عبد الله العشي، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين : 39-40 .

لتوفير تلك القوة فيهم على كل حال >>[52] لأن القوة على التشبّه تتحول بدورها إلى باعث أساسي على قول الشعر و ذلك ربما ما قصده " حازم " بقوله << يجب على من أراد التصرف في المعاني و حسن المذهب في اجتلابها و الحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أن للشعراء أغراضا أول هي الباعثة على قول الشعر، و هي أمور تحدث عنها تأثرات و انفعالات للنفوس >>[53] .

كما يمكن أن نعتبر بأن القوة على التشبه من الأغراض الأولى المساعدة على خلق الحدث الإبداعي و المساندة للبواعث الأصلية التي تنشأ عن تجاوب مع حالات احتكت معها النفس << لكون تلك الأمور مما يناسبها و يبسطها أو ينافرها و يقبضها أو لاجتماع القبض و البسط و المناسبة و المنافرة في الأمر من وجهين، فالأمر قد يبسط النفس و يؤنسها بالمسرة و الرجاء، و يقبضها بالكآبة و الخوف، و قد يبسطها بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع، و قد يقبضها و يوحشها بضرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار >>[54] .

إن هذه الشبكة المعقدة للانفعالات النفسية دليل على صعوبة إدراك هذه العملية الخفية لأنها تابعة لخبايا النفس المجهولة، و قد كان " حازم " في حديثه عن بواعث الشعر متقدما كثيرا عمن سبقه خاصة عندما ربط بين الصور التي تختزنها ذاكرة المبدع و كيف تتحول إلى باعث على الكتابة لأن الذاكرة تنتقيها لجودتها، هذه الجودة التي تستفز القوة الناظمة للمبدع لمجاراتها و إذا ما بلغت الفكرة النصاب تحول الهاجس إلى داع ملح للكتابة و معه تتفتق الخلايا النصية و تتكاثر.

---

[52] حازم القرطاجني، منهج البلغاء و سراج الأدباء: 347.
[53] المصدر نفسه: 11.
[54] المصدر نفسه: 11.

5 - زمن الكتابة:

قبل أن يبيّن لنا " القرطاجنّي " رأيه في هذه القضية أحالنا مباشرة على وصية " أبي تمام " ترى لماذا " أبو تمام " ؟ و لماذا " البحتري " ؟ لماذا لم يوجهنا إلى صحيفة " بشر بن المعتمر " مباشرة و هي السابقة زمنا على الأقل ؟ فالمطلع على الصحيفة و على الوصية لا يلمس فروقا كثيرة، أم سبب ذلك أن " حازما " انتقى " أبا تمام " كصاحب تجربة، << و الشعر لا يفهمه حق الفهم إلا من خبره عن قرب، أي خبره و عانى تعب التجربة >>[55]، لأن الإحساس بقضية ما يولد الإيمان بها كما أن << الشاعر ليست له مرجعية سوى ذاته، فهو يمتح من النبع مباشرة على خلاف الناقد >>[56] الذي تتحكم فيه عدة مرجعيات يصدر من خلالها . و كما يقال فإننا << في ميدان الشعر بحاجة إلى رائد ثقة، رحل و استبان ثم عاد، و لن يكون هذا الرائد إلا شاعرا أما النقاد فهم كمن يضع خرائط لجبال العالم الذي (يريدونه) (...)غير أنهم هم أنفسهم لم يتسلقوا تلك الجبال قط >>[57].

إن الشاعر إذا تكلم عن تجربته الشعرية يحترم كل زاوية من زوايا الإبداع يعي قدسيتها و أهميتها و هو ما يضعنا جنبا إلى جنب مع التجربة الصوفية، و هو الأمر الذي قد لا يلاحظه الناقد و هذا عائد <<إلى غموض هذه العملية و صعوبة احتوائها في لغة عادية و بعبارة خالية من النبض و الحرارة كما يحسها الشاعر >>[58] ، ولذلك فإن أكثر و اكبر أسرار العملية الإبداعية باح بها المبدعون على اختلاف مجالات فنهم.

و تعاملنا مع تجربة " أبي تمام " يجعلنا نتساءل:

---

[55] نبيل فرج، مملكة الشعراء ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1988: 188.
[56] عبد الله العشي، المرجع السابق: 24.
[57] أرشيبالد ماكليش، الشعر و التجربة، ترجمة سلمى الخضراء الحيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963: 12.
[58] عبد الله العشي، المرجع السابق: 26.

هل كون الشعر صنعة يجعله قابلا للتعلم؟ و هل كان " البحتري " بحاجة إليه و هو صاحب طبع، متى تصبح كتابة الشعر عسيرة و هل فعلا قلع ضرس أهون من قول بيت شعر في كل الحالات و في كل الأوقات..؟

كيف سنستفيد من تجربة " أبي تمام "؟ هل سنحاول تقمص الدور و إحياء الطقوس لنبدع؟ أم أننا سننتقي ما يناسب تركيبتنا الفكرية و النفسية؟

و بداية يقول " حازم " << يجب على الشاعر إذا أراد نظم الشعر _ و كان الزمان له منفسحا و الحال مساعدة ـ أن يأخذ نفسه بوصية " أبي تمام الطائي" لـ " أبي عبادة البحتري" في ذلك و يأتم به، فإنها تضمنت جملا مفيدة لما يحتاج إلى معرفته و العمل بحسبه صاحب هذه الصناعة >>[59] .

إن المبدع لا يعيش زمن التجربة النموذج بل يستدعيها بعد أن تصبح جزءًا من اللاشعور؛ فالزمن تابع لخصوصية العملية الإبداعية و فرادتها و كذلك الحال، سواء أكان الحال النفسية أو الإطار العام و كلا هما ملك لتلك الخصوصية، فلكل مبدع أبجدياته في الكتابة كما تستقل كل قصيدة بفضاء خاص، و الزمن هو العامل الأول الذي نبه إليه " أبو تمام " ، فما مشكلة الزمن عند " البحتري " .. ؟

يتحدث " البحتري " عن أوقات يصبح فيها قرض الشعر أمرا مستعصيا و ذلك أمر منطقي لأن ذلك غير متاح في كل وقت و إلا لأصبح الإبداع فعلا مشاعا و إراديا. و الشاعر هنا لا يشكو من عدم تمكنه من الكتابة مطلقا لأنه صاحب طبع بل يقصد فترة معينة يمتنع فيها عن ممارسة إبداعه إذ يقول: << كنت في حداثتي أروم الشعر و كنت أرجع فيه إلى طبع. و لم أكن أقف على تسهيل مأخذه و وجوه اقتضائه حتى قصدت أبا تمام و انقطعت فيه إليه و اتكلت في تعريفه عليه >>[60].

---

[59] حازم القرطاجني، المصدر السابق :202.
[60] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 203 .

إن الزمن هو العامل الأول الذي يشير له " أبو تمام " بقوله: << تخيّر الأوقات و أنت قليل الهموم صفر من الغموم، و اعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، و ذلك لأن النفس قد أخذت حظها و قسطها من النوم >>[61] ماذا يقصد " أبو تمام " بقليل الهموم صفر الغموم؟، فإذا عدنا للهموم و الغموم بصفة عامة وجدناها مادية فيريولوجية أو معنوية أي ذهنية و نفسية، و إذا كان بإمكان المرء أن يتخلص من إرهاقه الجسدي في زمن معلوم، فإن تحقيق الراحة النفسية خاصة و نحن نتحدث عن ذات لها من الحساسية ما يجعلها مثقلة بشتى أنواع الأوجاع أمر عسير و ونسبي، و مع أن الهموم بقسميها تشغل البال فإن انعكاس ذلك على المبدع مختلف، فهو إن كان مجهدا جسميا فإنه لن يبدع إذا لم يكن مستعدا نفسيا، بينما إذا كان همّه داخليا فإن تضخم هذه الحال يؤدي في بعض الحالات إلى الكتابة.

و هنا نربط بين صفر الغموم و قلة الهموم و بين النشء الجيد الذي يفترض - حسب القرطاجني - أن يعيشه المبدع؛ بحيث قد يكون قليل الهموم إن عاش في مجتمع يلبّي له كل متطلباته، فالتفكير النقدي العربي مادي في بعض أفكاره حتى بين طرفي التشبيه، فكيف لا نتوقع أن يكون الهم أو الحزن ماديين، بدليل أن " القرطاجنّي " عندما ذكر عوادي النظم و عوائقه ذكر الكسل و الخمول ، و من جهة أخرى لو لم يكن الداء ماديا لما كان الدواء ماديا أيضا فالنوم و الراحة هما علاج الجهد و التعب .

أما الوقت الذي تبدأ فيه الكتابة فهو نسبي و قد أشار" ابن قبيبة " أن << للشعر أوقات يسرع فيه أتيه و يسمح فيه أبيه، منها أول الليل قبل تغشي الكري و منها صدر النهار قبل الغداء ،منها يوم شرب الدواء و منها الخلوة في الحبس و المسير>>[62]، و كل وقت منها يبعث على قول معين لأنه ينم عن حالة نفسية مختلفة . و إذا كان " أبو تمام " قد اكتفي بالسحر فان ذالك لا ينطبق على جل الشعراء، << و قد يكون الليل مناسبا لما يوفره من شروط التأمل كالهدوء و العزلة و خلو الذهن من انشغالات

---

[61] المصدر نفسه:203 .

2 ابن فتيبة الشعر و الشعراء: 81

النهار >>[63] و" أبو تمام " ربط هذا الجو بالتأليف ، و الحفظ المقترن بالرواية لأن الحواس في هذا الوقت تكون يقظة و الذاكرة حيوية أما الشعر فيحتاج للحظة خاصة و زمن مختلف عن الزمن المألوف هو زمن الشعر لا أكثر ..

إن المبدع لا يختار لحظة الكتابة لأنها تفاجئه فيصبح أسيرها فـ << الشعر يأتي على غير انتظار >>[64] ليمتزج الزمان بالمكان مثلما تلتئم أجزاء القصيدة و تتظافر فيما بينها .

أما بقية الوصية فخاصة بمناسبة المقال للمقام التي دعا إليها الجاحظ.

أما إذا أصيبت العملية الإبداعية بنوع من الفتور وهو احتمال وارد أثناء الكتابة فلا يفترض الإجهاد المضني للفكر؛ فـ << أية محاولة لاستحضارها قصرا، هي عملية إلغاء لها ، أو تشويشها على الأقل >>[65] بل تترك المبادرة للقصيدة كما قال " ابو تمام " << و اجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلي حسن نظمه فان الشهوة نعم المعين >>[66] **.** و فراغ القول في قوله مرتبط بقلة الهموم و يحاول " القرطاجنّي " أن يتحدث عن العملية الإبداعية حديث الشاعر بعيدا عن الأحكام المنطقية و المرجعيات المرتبطة بالموروث الفلسفي فيقول : << اعلم أن خير الشعر ما صدر عن فكر ولع بالفن و العرض الذي القول فيه ، مرتاح للجهة و المنحي الذي وجه إليه كلامه لإقباله بكليته على ما يقوله و توفير نشاط الخاطر و حدته بالانصباب معه في شعبه و الميل معه حيث مال به هواه ، ولهذا كان أفضل النسيب ما صدر عن سجيه نفس شجية وقريحة قريحة[67] و كذلك الاخوانيات و المراثي وما جرى هذا المجرى >>[68] **.**

---

1 عبد الله العشي نظرية الشعر في كتابا ت الشعراء المعاصرين :58

[64] البياني .الوطن العربي ع 387 س8-1984 :56.

[65] د/ عبد الله العشي ، المرجع السابق :57

[66] حازم القرطاجني المصدر السابق :203

[67] القريحة: ما خرج من الطبيعة ، و منه فلان جيد القريحة ، أنظر أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، مصححة و مقابلة على عدة مخطوطات و نسخ معتمدة، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دائرة الآفاق الجديدة ، بيروت، لبنان ، الطبعة الخامسة، 1403 هـ - 1983 م: 78 .

[68] حازم القرطاجنيّ، المصدر السابق: 341 .

يظهر المبدع في هذه الفقرة مفعولا فيه فكيف له أن يختار الزمن أو المكان و الرابط بين القصيدة و الشاعر هو الولع الذي يضعنا مباشرة أمام ثنائيات الحضور و الغياب ، الممانعة و الإمكان و قد تحدث " القرطاجنّي " عن أسباب تمنع الشعر عن قائله [69] و عن كيفية استغلال هذا الحضور لحصول ما سماه بتكاثر المعاني[70] ، و إذ تصبح القصيدة مجالا لتكاثر الدلالات يحضر معها كل شيء << و هي أشبه ما تكون بكرة الثلج المتدحرجة التي يزداد حجمها بالتدحرج >>[71] و يتفاعل المبدع مع القصيدة كمن يشهد على ميلاد جديد دونما كلل أو إحساس بالزمن الآني ، و الانصباب الذي ذكره " القرطاجني " سمة التلقائية التي تواكب الانسيابية ، فلا يحس المبدع إلا و البناء يتأسس ، إن القصيدة ضيف يزورنا بغير دعوة ، إذا زارنا أحضر كل ما يحتاج بما يجعلنا نحس أننا نحن الضيوف ، فـ << الشعر يضع نفسه بنفسه و ينسج ثوبه بيده وراء ستار النفس حتى إذا تمت له أسباب الوجود واكتسى رداء النعم ارتجف أحرفا على الورق >>[72]. وهنا نلاحظ أن تجارب الشعراء تتقاطع ،فكل الشعراء قدماء كانوا أو معاصرين يعانون في إخراج قصائدهم فهي << تولد بعد مرحلة حمل عسيرة ، تظل تنمو عبر فترات هذه المرحلة نماء معرفيا و وجدانيا و موسيقيا و نفسيا >> [73] ، وإذ تختلف العذابات من شاعر لآخر يكون الميلاد واحدا في انتظار مصير واحد .

إن استيعاب العملية الإبداعية و نظرة " القرطاجنّي " وغيره من النقاد القدماء لابد أن يكون في إطار بسياقها الثقافي لأن ذلك يوقعنا في سوء الفهم و التقدير ، و الحديث عن مراحل عملية الإبداع شيء صعب مازال البحث فيه جاريا حد التسليم بلا جدواه (البحث) لأن الشعر كالحب و الخير، قيم إذا حاولنا إحكام القبض عليها في قوانين منطقية وقوالب جاهزة فسدت، وإذا عرفناه بلغة رمزية بحيث تحافظ على هلاميتها و شفافيتها زدناها غموضا .

---

[69] انظر المصدر نفسه من :208 الي 211
[70] انطر المصدر نفسه :206
[71] عبد الله العشي المرجع السابق :125
[72] نزار قباني طفولة نهد منشورات نزار قباني . ط 13/ 194 : ي.
[73] عبد الله العشي المرجع السابق : 59

و مثلما لا يؤطر الشعر فهو لا يحتاج إلى عالم يصدر أوامره ونواهيه و العملية الإبداعية في حدوثها لا تحتاج لطرف ثالث ولا لفترة زمنية محددة فالشاعر<< لا يستطيع أن يؤلف شعره في ساعات عمل محددة >>[74] و لا أن يخضع خطابه لسياق معين فالقصيدة تجتاح صاحبها على حين غرة في شكل شظايا بلورية يسارع المبدع إلى لملمة أحزانها فتساعده على التكوين فيحدث الانبثاق ..

[74] ستيفن سبيندر، الحياة و الشاعر :124

6 - القوى الناظمة:

يمكننا أن نتلمس بعضا من سمات المبدع الذي يقصده " القرطاجنّي " في مؤلفه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، فهو شخص مبتكر للأشكال التعبيرية اللغوية، ذواق أصيل بفضل ما أوتي من خبرات وإمكانيات فإنه رأى بأن الشاعر لابد أن تؤسس طبعه قوى عشر هي المسؤولة عن عملية الصناعة كما سماها، صناعة يفترض أن تظهر فيها عبقرية صاحبها و سنحاول في هذا المقام أن نلج إلى صميم هذه القوى، منطلقين في البداية من هذه الأسئلة.

- ما صيغة هذه القوى؟ و ما علاقتها بالإدراك و من ثم علاقاتها بالرؤية الفنية للمبدع ؟ - كيف تتفاعل هذه القوى في صوغ العمل الإبداعي؟ و لماذا اعتبرها " القرطاجنّي " عند حديثه عن المكونات الفطرية و المكتسبة ثلاثا بينما فصل فيها أثناء حديثه عن الطبع و جعلها عشرا؟ وما نوع الوشيجة التي تربط بينها في المقامين ؟

أ - **قوة التشبّه:**

إن القائل إذ يعلن انتماءه لتجربته الشعرية يستحضر كل ثقله التاريخي و النفسي و المعرفي بالإضافة إلى ملكات و معطيات أخرى تؤسس القول أكثر هي ما سماه بالقوى فـ << لا يكمل لشاعر القول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة و قوة مائزة و قوة صائغة >>[75] .

و كلما امتلكت الذات المبدعة هذا الطبع المؤسس << قويت علي صوغ الكلام بحسبه عملا>>[76] ، و كان تذوقها للمكون الفني تذوقا فنيا صائبا ، وكل هذا عائد لـ << قوي فكرية و اهداءات خاطرية>> [77] تتبع << النفوذ إلى مقاصد النظم و أغراضه وحسن التصرف في مذاهبه و أنحائه >>[78].

و تشكل هذه القوي مجتمعة عامل فطري لأنه من الطبع و السجية بالإضافة إلى المهيئات والأدوات و البواعث السابقة الذكر، و هو ما يضع أمامنا أفقا معرفيا و جماليا مؤسسا، تفعّله الممارسة الإبداعية ليصبح أكثر ديناميكية و تجليا في الخطاب الشعري.*
و سيكون البدء من القوى العشر باستحضار الثلاث، وأدل قوة وجب ألا يستغني عنها الطبع هي << القوة علي التشبيه فيما لا يجري على السجية و لا يصدر عن قريحة بما يجري علي السجية و يصدر عن قريحة >>[79] إلا أن حديثنا في هذا المقام سيكون عن قوة التشبّه لا التشبيه و هذا مؤسس على قول الباحثة فاطمة عبد الله الوهيبي إذ تقول:

---

[75] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء :42.
[76] المصدر نفسه :199.
[77] المصدر نفسه :199.
[78] المصدر نفسه :199.
* لم تبين بعض الكتب النقدية كيف تصبح القوي الناظمة طرفا في تشكيل الخطاب و الكتب التي نعنيها هي كتابي / جابر عصفور مفهوم الشعر و الصورة الفنية ، كتاب نظرية المعني عند حازم لفاطمة عبد اللون الوهبي المذكور آنفا ،و كتاب مفهوم الشعرية لطراد الكبسي ولذالك فان كل ما سنعتمد عليه في تعاملنا مع هذه القوي النظمية اجتهاد خاص.
[79] حازم القرطاجني، المصدر السابق :200.

<< و أحسب أن تصحيفا لحق الكلمة، لاسيما أن حازما لا يلبث بعد قليل و في مواضع متفرقة من كتابه أن يشير إلى ما يسميه ' قوة التشبّه ' [80].

و هذا اعتقاد يكون قد أوحى به الدكتور جابر عصفور الذي أدرك سابقا أن المقصود بهذه القوة هو التشبه ، فالتشبيه فن بلاغي عكس التشبه الذي يتحدث عن << فعل من أفعال" التعاطف" و "التقمص">>[81] و مع أنه جمع بين قول " حازم " في التشبّه كقوة و بين قوله عن التشبيه كمحاكاة لتجارب شعرية أخرى إلا أنه لم يفرق بين المصطلحين ، بل اعتبر الحديث في المعرضين خاصا بمدى قوة الشاعر بالإقتداء بمن أجاد من الشعراء .

إن إدراج واقعين: طبيعي مألوف وخيالي مستغرب هذه القوة في الطبع دليل على أن وجودها و توظيفها خاضع لسليقة الشاعر. إذن نحن أمام واقعين أحدهما طبيعي مألوف والآخر فني متخيل تمثله الصورة الافتراضية للقصيدة قبل انجازها ،ولما كانت قراءات المبدع هي التي تنضج تجاربه فان هذه القراءات تنجلي في ذهنه بشكل صور نموذجية و عليه فيما بعد أن يملك القوة علي التشبّه بها ولا يعني التشبّه التقليد الكلي بل هو ذلك الذي تطهر البراعة فيه و سنتطرق في مقام آخر إلى عمل هذه القوة في كيفية التصرف في المنازع الشعرية .

و إذا تمكن الشعر من تحقيق هذا التجاوز الفني الذكي فان وقع ذالك سيكون ايجابيا على المتلقي والذي يحاول بدوره أن يعيش التجربة ، تجربة الكينونة و الميلاد ، فقوة التشبه تجعل باستطاعة << الشاعر أن يحاكي المشاعر (...) أي التشبه بأحاسيس و مشاعر يتقمصها و يحاكيها كأنه عاشها >>[82] .

و هو ما يحدث للكثير من القصائد التي تحتوي تجارب كثيرة لا تخص الشاعر بالضرورة، و نعني بالتجارب هنا المصادفات اليومية [83] لا التجارب الشعرية .

---

[80] ينظر إشارته إلى هذه القوة قوة التشبه لا التشبيه: 341-342 .
[81] جابر عصفور مفهوم الشعر دراسات في التراث النقدي المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر ، بيروت لبنان، الدار البيضاء ط-3-1983: 187
[82] فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى :217.
[83] انظر مصطفي سويف الأسس النفسية للإبداع الفني :273 الي 280

فالفكرة التي تثير انتباه و اهتمام الشاعر قد تكون هي القصيدة المشروع و هو ما يدخل في نشوء الحميمية و التقرب بين المبدع و الفكرة فيحدث الاتحاد الناجم عن المماثلة و من جهة أخرى فان الموضوع الذي تحفظه الذاكرة المبدعة يلازم المبدع فيحدث التمثل الذي << هو حصول صورة الشيء في الذهن ،أو إدراك المضمون المشخص >>[84] للترجمة الحاصلة في الواقع.

و رغم ما يبدو في هذه العملية من بساطة باعتبار أننا نتساوى إذ تتاح لنا الظروف الحياتية التي تنتج التجارب بصورة واحدة، إلا أن تخمّرها في اللاشعور أولا ثم استحضارها أثناء الكتابة غير متاح للجميع و أكثر من هذا فإن الشعراء أنفسهم يتفاوتون في ذلك.

و قد ذكر " القرطاجنّي" أن القوة على التشبه غير متاحة إلا للصفوة و هم البلغاء؛ فـ << بعض النفوس (لها) قوة تتشبّه بها في ما جرت فيه من نسيب و غير ذلك على غير السجيّة بما جرى فيه على السجية من ذلك، فلا تكاد تفرق بينهما النفوس و لا يماز المطبوع فيها من المتطبع، فإذا اتفق مع هذا حسن النظم تناصر الحسن في النظام و المنحى و اعتم فلم يكن فيه مقدح >>[85] .

فقدرة الشاعر على تقمص التجربة و معايشة الفكرة تجعله يخرج خطابه إخراجا بديعا بما يحجب بعض زلاته كالتكلف الناجم عن التقرب المفرط من الفكرة الجميلة.

و قد شبه "حازم" النص الذي تتجلي فيه قدرة صاحبه من خلال قوته على التشبه على السجيّة بالقلادة << لأن الألفاظ و المعاني كالآلي، و الوزن كالسلك، و المنحى الذي هو مناط الكلام و به اعتلا قه كالجيد له، كما أن الحلي يزداد حسنه في الجيد الحسن فكذلك النظم إنما يظهر حسنه في المنحى الحسن، فلذلك وجب أن يكون من له قوة التشبّه المذكورة أكمل في هذه الصناعة ممن ليست له تلك القوة >>[86] .

---

[84] جميل صليبا المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية و الفرنسية و الانجليزية و اللاتينية .ج1 الشركة العالمية للكتاب 1994/ 1414 بيروت لبنان :342

[85] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 341.

[86] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 342.

إن اهتمام الناقد بمقدرة المبدع على التقمص الشعوري كباعث على القول، قاعدة أسس عليها نظريته للكتابة الإبداعية باعتبارها حلقة مهمة موصولة بحلقات سابقة تمثلها تجارب شعورية أو شعرية و نقصد بالشعورية المشاهد التي يصادفها المبدع فتؤثر فيه فتتحول إلى محفزات للكتابة، كما حدث للشاعر الجاهلي الذي مر على الدمن فحركت بداخله ذكريات و تجارب ماضية جعلته يبدع.

أما ما نعنيه بالتجربة الشعرية فهي التي تنجم عن القراءات العديدة التي تفرز نوعا من الملامسة لبعض الأساليب الشعرية الخاصة بشعراء آخرين فيتشبّه الشاعر بما جاد من الطرق و المنازع التي ميزت بعض المبدعين، و هنا تتقاطع الحلقات إذ تتشابك الخطابات الإبداعية[87] و إذا كانت هذه القوة في مقدمة القوى فذلك لكون النص الشعري مجالا رحبا لكتابات سابقة مهما برزت فيه خصوصية التجربة الآنية ، و أن القصيدة عند " حازم " تقتطع تأشيرة ميلادها بقراءة أول بيت شعري للآخرين و هو ما يجعل الطريقة التي يتم بها هذا التشبّه وليدة لحظة الكتابة الإبداعية التي تستدعي الثابت و المتحول ، ليتحول المألوف إلي مستغرب ، والنموذج الذي يقدمه " القرطاجنّي " هو مجاراة أرباب الصناعة الشعرية بــ << أن يلتفت إلى بعض مناحي شكاة الهوة في / أشعارهم الجارين علي سجاياهم مما لطف أسلوبه و ظرف منزعه ، و إن وقع ما كان بهذا الوصف تقاربي في تلك الأشعار ، فيحضر ما كان بهذا الوصف في خاطره ، و يسلط الفكر و التصور على استبانه الطرق التي من اجلها حسن الكلام في منحاه وأسلوبه و منزعه>>[88] .

و قد ربط " حازم " بين التشبّه المعتمد على التمثل و بين التصور فـ << تمثل الشيء تصور مثاله>>[89] وهو مربوط كذلك بفكرة التداعي، فالموضوع إذ يتشظى و تتجزأ عناصره و مكوناته فتستدعي إحداها فكرة أخرى كانت قد خزنتها القوة الحافظة ذلك أن << الأحوال النفسية المتشابهة يدعو بعضها بعضا >>[90] . فإذا تمكن المبدع من

---

[87] سنتعرض لهذه الفكرة عند حديثنا عن السرقات الشعرية في الفصل الثاني: .

[88] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء :342.

[89] جميل صليبا المعجم الفلسفي ج 1 : 342.

[90] المرجع نفسه :279.

فرز الصور المتعاقبة بالاعتماد على القوة المائزة و << إذا استبان تلك الطرق علي ما بها علي الخفاء على كثير من الأفكار استظهر بالقوة التشبيه على انتهاج مثل تلك الطرق في كلامه ، ونصب ما قام بخاطره من تصورها تمثالا يصوغ كلامه بحسبه ومنوالا ينسج نظامه عليه ، جاء كأنه هو >>[91].

و فكرة التشابه في المنازع الشعرية ليست وليدة الفكر " القرطاجنّي "، و ذلك أننا نطالع في كتب النقد القديمة بأن " ابن سلام " مثلا أشار في مؤلفه أن الجامع بين الشعراء المصنَفين في طبقة واحدة هو تشابههم [92] ، إلا انه لم يضبط مقاييس هذا التشابه و هو ما اعتبره الدارسون خطأ منهجيا فـ " ابن سلام " كان يدرك أن روابط خفية لا يمكن ملامستها مطلقا، هي التي جعلت شاعرا يتفوق على آخر، و هي التي ترتبط مباشرة بالنبوغ و العبقرية و التفرد.

فإذا كان بين الشعراء المتمكنين رباط يجمع بينهم رغم تفاوتهم، فعلى الشاعر المبتدئ أن يتشبه بهم على السجية لا التكلف و بذلك تصبح هذه القابلية على التشبه فعالة في النصوص الإبداعية و هو مكون فطري بحت و لا يمنع العامل الفطري من تنميته بعوامل أخرى مكتسبة << تحصل بحفظ الكثير مما حسن منحاه و أسلوبه و منزعه ، و ريِّ الذكر من ذلك ، و تعليل النفس به أبدا، و مطارحتها القول على نحو من ذلك و الترامي بالخاطر أبدا إلى جهات من المعارضة لذلك، دربة يوصل بها أيضا إلى التشبه >>[93] .

---

[91] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 342.

[92] أنظر ابن سلام الجمحي، الطبقات طبقات فحول الشعراء، مع تمهيد للناشر الألماني جوزف هل و دراسة طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العامة، بيروت، لبنان.

* نقصد بالدارسين رجاء عيد في التراث النقدي نصوص و دراسة، منشأة المعارف الإسكندرية، د ط، رقم الإيداع 1983/5497.

[93] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 44.

فاجتماع المكون الفطري بنظيره المكتسب يؤسس الذوق الشعري << و لا سيما إذا تُفهِّم ما قلته في الوجوه التي بها تحسين الأساليب و المنازع، فكانت تلك الوجوه متحصلة في دهنه >>[94] ، و لا يعني الاهتمام بالدربة و المران إمكانية اكتساب القوة على التشبّه بالتعلم فـ << من لم يتوصل إلى التشبّه إلا بالدربة من غير أن تكون له القوة التي ذكرت فربما وقع له ما يعده ذو القوة البصير بطرق النقد متكلفا أو فاترا، و إن خفي ذلك على أكثر الناس >>[95] .

و فكرة تحسين الأساليب و المنازع الشعرية تنفي كون عملية التشبّه محاكاة فعلية، بل إن المبدع يتجاوز المنزع الخاص بغيره بناء على لمساته الفنية، التي تؤسسها الرؤية الشعرية الرائدة و من خلال هذا التجاوز الآني يتم تجاوز كل النصوص المروية و المكتوبة و بناء على ذلك تتحدد معالم عبقرية المبدع.

و مثلما تختلف قدرات الشعراء على التشبّه فيما بينهم فإن هذا التفاوت يسري كذلك في تكوين الشاعر الواحد؛ بمعنى أن قوته على التشبه تتفاوت نسبة تجليها في الخطاب ، و تبعا لهذا اختلف الشعراء << فمنهم من له قوة على التشبه في جميع كلامه >>[96] و هو المطلوب من الشاعر الحقيقي حسب " حازم القرطاجنّي " و امتلاك هذه القوة حسبه ليس بالأمر الصعب و لا الهين إنما هي خاضعة لظروف خاصة على الشاعر أن يحسن التعامل معها لأنها (القوة) << لا تدرك بحرص و لا تنال بجهد بل قد يمنعها الحريص و يمنحها غير الحريص >>[97] .

و إذا ما تأصلت هذه القوة في طبع المبدع أصبح من الشعراء << الذين لا تحتاج فيهم تلك القوة إلى معاونة من أمر خارج الذهن من الأمور الباعثة على قول الشعر، لتوفير تلك القوة فيهم على كل حال، و من أيمه هذا الصنف: الشريف و مهيار و ابن

[94] المصدر نفسه : 344.
[95] المصدر نفسه : 344.
[96] المصدر السابق : 343.
[97] المصدر نفسه :343 .

خفاجة >>[98] بمعنى أن قوة التشبه تتحول بفعل صور مترسبة في الذهن إلى محفز للإبداع بالدرجة الأولى شرط اعتماد ذلك على الطبع و السجيّة فيما لا يجري على السجية أي ما يحدث من تجارب شعرية و شعورية.

أما القسم الثاني من الشعراء فهم << من لا ينسحب تأثير تلك القوة التشبيهية إلا على الأقل من كلامه >>[99] لأن نفسه الشعري لا يستمر في تشبيهه و إنما يمر بفترات فتور فكري ناجم عن ضعف الصياغة أو التوظيف و في هذه الحالة لا يمكن أن يشكّل هذا الموقف محفزا لعملية الكتابة أو داعيا لها . و هذا الصنف من الشعراء << تحتاج تلك القوة فيهم إلى معاونة بالأمور الباعثة على قول الشعر >>[100] و هي التي سماها " القرطاجني " ا لأمال و الإطراب ، عوامل لا ترتبط بزمان و مكان معينين فـ << قد توجد تلك البواعث و قد لا توجد، و قد تتوفر في وقت و قد تقل >>[101] هذه النقطة التي تطرح أمامنا عدة أسئلة و ملاحظات منها أن " القرطاجنّي " جعل الشاعر الذي لديه القوة على التشبه في كل كلامه فرصا عديدة للكتابة أو بالأحرى فرصتين فرصة تؤسسها البواعث الطبيعية على الإبداع و أخرى تحققها القوة الحادة في التشبه فإذا اجتمعت القوة مع البواعث أمكن للمبدع أن يكتب، أما إذا لم تكن لديه القوة فعليه أن ينتظر البواعث ، و الانتظار مطلوب لأن البواعث لا تقترن بزمن معين، فهل يمكن الإبداع إذن فقط بقوة التشبّه..؟

---

[98] المصدر نفسه : 343.
[99] المصدر نفسه : 343.
[100] المصدر نفسه : 343.
[101] المصدر السابق : 343.

ب - القوة على تصور الكليات:

من مزايا قوة التشبّه أنها تسهل عملية إنتاج المعاني و الصور كما تمكن المبدع من << تصور كليات الشعر و المقاصد الواقعة فيها و المعاني الواقعة في تلك المقاصد ليتوصل بهذا إلى اختيار ما يجب من القوافي و لبناء فصول القصائد علي ما يجب >>[102] .

فبعد أن يتقمص المبدع التجربة الشعورية التي يتشبّه بها ، << تتوالد في العقل صور و نسخ لهذه المحسوسات بعد أن يتلاشي المنبه الخارجي الأصلي >>[103] .
و نتيجة لأن قوة المبدع تتهيأ للبداية، يتحفز الذهن لابتكار الصور التي تنتقيها القوة المائزة للشاعر فـ<< يحضر مقصده في خياله و ذهنه المعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضه و مقصده >>[104] .

و القوة الحافظة للخيالات هي التي تؤسس هذه الرؤية الجديدة بالموازاة مع العقل الذي ينتج التصورات . وإذا كان قد ربط بين الخيال و التصور من جهة و بين التصور و العقل من جهة أخرى؛ فذالك لأن << الربط بين التصور و الخيال يحيلنا مباشرة إلى العمليات العقلية التي ينطوي عليها الخلق الفني >>[105] . أما علاقة العقل بالتصور فدالك أمر منطقي باعتبار أن << التصور: حصول صورة الشيء في العقل >> [106]. فالشاعر بعد تصور أولي للمقاصد يستحضر معانيه << و يتخيلها تتبعا بالفكر في عبارات بدد >>[107] .

ولأن المقاصد الشعرية الجيدة عند حازم ترتكز علي ما ألف من المعاني، فانه جعل هذه المدارك المألوفة عمدة النص قياسا إلى الغرض و المقصد * و قد قسم الناقد

---

[102] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء :200
[103] عاطف جودة نصر الخيال مفهومه و وظائفه.دراسات أدبية الهيئة المصرية العامة للكتاب :17.
[104] حازم القرطاجني المصدر نفسه :204.
[105] د/ عبد الواحد لؤلؤة (ترجمة)موسوعة المصطلح النقدي المؤسسة العربية للدراسات و النشر مجلد (2) ط (1) بيروت لبنان : 187.
[106] الجرجاني التعريفات تحقيق و تعليق الدكتور عبد الرحمان عميرة عالم الكتاب ط 1 بيروت لبنان 1407هـ 1987م:87.
[107] حازم القرطاجني، المصدر نفسه: 207 .

المعاني التي تشكل المقاصد الشعرية إلي معان أول و ثوان << فالأول هي التي يكون مقصد الكلام / و أسلوب الشعر يقتضيان ذكرها و بنية الكلام عليها . و الثواني هي التي لا يقتضي مقصد الكلام و أسلوب الشعر ببنية الكلام عليها >>[108] . المعاني الأوائل إذا هي التي تعتمد الخطاب عليها و بناء على عراقتها يتشكل، أما الثواني فهي مكملة للمقصد الشعري .

و المقاصد الشعرية تتفاوت في احتوائها المعاني الأول و الثواني فمنها ما << تصلح أن تورد فيها أوائل و ثواني، و منها ما يليق بها ولا يصلح فيها أن تورد أوائل و لكن تورد ثواني >>[109] .

و المقاصد هي البنية الثابتة في الخطاب الشعري؛ لأنها تجذب إليها المعاني التي تناسبها (أي المقاصد) دون إغفال المتلقي ، الذي لابد من تناسب المعاني توقه من؟ وفق توقعه ، تناسب لا يمكن توقعه في العرف " القرطاجنّي "، إلا إذا كان مما ألف التعامل معه ، ونشير هنا إلى أن مصطلح الألفة لا يقصد منها الألفة العادية ، و إنما هو جوهر في أفق ترقب المتلقي بالإضافة إلى مكونات أخري تحول دون تكشف هذه البنية و هي المحاكاة و التخيل .

وقياسا علي هذا تكون الاستجابة لمحتوى الخطاب ، فالمقاصد التي تضم معاني أول و أخر ثواني << هي ما تعلق المتصور فيه بشيء معروف عند الجمهور من شأنهم أن يرتاحوا إليه أو يكترثوا له >>[110] . و هو ما يصطلح عليه بالمعاني العريقة أو الأصلية و التي يهتدي إليها المبدع ، و يكتشفها المتلقي بطبعه كذلك، اثر تفكيك هذا المعطي اللغوي و بأسلوب أدق << فان للشاعر أن يبني كلامه على تخيّل شيء شيء من الموجودات ليبسط النفوس له أو يقبضها عنه ، ولا يكون في ذلك معيبا إذا كان الغرض مبنيا على ذلك . فأما إذا لم يكن قصده بنية الكلام علي تخيل ما لا يعرفه

---

[108] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء :24.
* سنوقف بالدراسة عند مصطلحي الغرض و المقصد و غيرهما في مقام أكثر مناسبه
[109] حازم القرطاجني، المصدر نفسه :24.
[110] المصدر نفسه :24.

الجمهور و لا تتأكد علقته بالأغراض ، ولكن يورد ذلك على سبيل التبعية علي جهة من المحاكاة أو غير ذلك ،فان ذلك غير أصيل في الشعر ،ويكون الكلام معيبا في ذلك <<[111]

و هنا << يبدو القصد أمرا محوريا معتمدا في القول الشعري، و هو هدف تواصلي واع يستحضره المتلقي أثناء الإبداع >>[112]. و هو ما يؤكد أن الخطاب الشعري الأصيل عند " حازم " << هو الذي يربط حلقات تواصله كثيرة بين المبدع و المتلقي >>[113] و بالمقابل نجد أن الخطاب الذي لا تتضمن مقاصده معاني <<أُولَ و ثواني هي ما تعلق التصور فيها بحقيقة شيء لا تعم معرفته بجميع الجمهور>>[114] وهو ما يصطلح عليه بالمعاني الداخلية مما لم يفطر المتلقون على التأثر به << فالدخيل لا يأتلف منه كلام عال في البلاغة أصلا إذ من شروط البلاغة و الفصاحة حسن الموقف من نفوس الجمهور و ذلك غير موجود في هدا الصنف من المعاني و أيضا فانه لا يقع في أغراض الشعر المألوفة إلا ثانيا وتابعا] >> [115].

و الطبع شرط متأصل في عملية التصور؛فإذا ما تعمد الشاعر إظهار براعته في الصناعة من خلال وضع المعاني بـ << أن يظهر انه مقتدر على المناسبة بين المتباعدين وأن يغطي بحسن تأليفه ووضعه علي ما بينهما من التباين بعض التغطية ،فإنه يكد خاطره فيما لا تظهر فيه صناعته ظهورها في غيره >>[116] و الطابع الذي نقصده هنا هو الطبع الذي تضافر مع العوامل المكتسبة ،هو << الطبع المهذب الذي صقله الأدب و التجارب ولذلك يحتاج إلي ثقافة و معرفة واطلاع ليتهذب و يسمو>>[117].

---

[111] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء سراج الأدباء :23.
[112] فاطمة عبر الله الوهيبي نظرية المعاني عند حازم القرطاجني :194.
[113] المرجع نفسه : 194 .
[114] حازم القرطاجني ، المصدر السابق :24.
[115] حازم القرطاجني ، المصدر نفسه :25.
[116] حازم القرطاجني ، المصدر نفسه : 31.
[117] أحمد مطلوب .معجم مصطلحات النقد العربي القديم.عربي عربي .مكتبة لبنان ناشرون ط 1، 2001 : 283 .

و إذا انعدمت هذه العوامل فإن التكلف سيتغلغل شيئا فشيئا إلى الأسلوب فـ << لا يتوصل بعد ذلك إلى الغرض المقصود بالشعر من تحريك النفوس، فأولى بمن هذه صفته أن يجعل موضوع صنعته ما يتضح فيه حسن صنعته و يكون له تأثير في النفوس وتحريك لها وحسن موقع منها من أن يجعل موضوع صنعته ما لا يدل ، مع كونه لا يحرك الجمهور و لا يتضح فيه إبداع الصنعة >>[118]

و إذ يتصور الشاعر مقصده في خياله يستحضر ذهنه ما يناسب المقصد من قواف و التي تتماشي و بنية فصول القصيدة فيما بعد ، قياسا على الأعاريض ذلك لما لهذه الأخيرة من << اعتبار من جهة ما يليق به من أنماط النظم >>[119] . فإذا انتقى مثلا << المقاصد التي يقصد فها إظهار الشجو و الاكتئاب، فقد تليق بها الأعاريض التي فيها حنان ورقة / وقلما يخلو الكلام [الرقيق] من ضعف مع ذلك >>[120] .

ولايتنا قص المقصد مع بناء القصيدة العروضي ؛ << لأن المقصود بحسب هذا الغرض أن تحاكى الحال الشاجية بما يناسبها من لفظ و نمط تأليف و وزن ،فكانت الأعاريض التي بهذه الصفة غير منافية لهذا الغرض ، و ذلك نحو المديد و الرمل .>>[121] ؛ فالتناسب هو الذي يجمع و يؤالف بين المصطلحات و هو المقياس بينها.

---

[118] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء سراج الأدباء :31

[119] المصدر نفسه :205.

[120] المصدر نفسه :205.

[121] المصدر نفسه :205.

ج - القوة على تصور صورة للقصيدة:

و مصطلح التصور عند حازم يأخذ معناه من خلال قوتين يمتلكهما المبدع تعملان جنبا إلى جنب في الصناعة اللفظية ؛فتصور المقاصد المتضمنة في الخطاب الشعري مع المناسبة بين المعاني و القوافي يعتمد على قوة أخرى بـ << تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والأبيات و االفصول من بعض بالنظر إلي صدر القصيدة ومنعطفهامن نسيب إلى مدح ،و بالنظر إلي ما يجعل خاتمتها أن كانت محتاجة إلى شيء معين من ذلك >>[122] .
وبناء على هذا يتعين << على كل شاعر و أديب له مخطط بياني ، يتولي تعيين وجهة التناسق المجازي و تساوقه في نصه (...)[فـ] ما من ازدهار شعري بدون تساوق معين، من منظومات الصور و التقنيات الجمالية >>[123] .

إن المبدع يتصور حالة جمالية وسطى بين المعطى الطبيعي الذي تقدمه الطبيعة و تؤطره المعاني المألوفة كبنية جوهرية ثابتة ،و الصور الافتراضية التي تبدعها القوة المخيلة بوساطة فعل تجاوزي لكل ما هو مألوف في سبيل تحقيق الصورة الافتراضية و << القصيدة تعد بهذا تجليا متغيرا لهذه البنية الثابتة و حركة الشعر تفاعل خلاق و إبداع مستمر فوق سطح هذه البنية ، و التعامل مع المتجدد المتغير لا بد أن يبدأ من الثابت الذي يعد معيارا >>[124] .

و الواقع أن الصورة النموذجية التي يبدعها خيال القائل هي المحفز الخفي و المحرك للكتابة الإبداعية؛ ذلك أن كون الصورة افتراضية، بالإضافة إلى كونها مستحيلة التحقيق لأن اللغة تأسرها، يجعل مشروع الكتابة مستمرا في سبيل تحقيق القصيدة الحلم، و لأن الحلم لا سبيل لتجسيده تبقى الكتابة مجرد احتمال و معها تغدو القراءة كذلك احتمالا آخر..

---

[122] حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء و سراج الأدباء :200.
[123] د/ محمد حماسة عبد اللطيف الإبداع الموازي .التحليل النصي للشعر ،دار غريب للطباعة و النشر القاهرة 2001 :11.
[124] د/ محمد حماسة عبد اللطيف. المرجع السابق: 11.

و إذا ولجنا إلى صميم عملية الإبداع، و جدنا المبدع سواء أكان ناظما أو ناثرا يحاول دائما تحقيق هذا النموذج و بتحريض منه أيضا يمارس عمليات الإثبات، و الحذف و التغيير و الشطب استجابة لتأثير تلك الصورة، و رغم أن إنجاز العمل الفني يحقق نوعا من الانتشاء الروحي إلا انه لا يدوم لأن المبدع يحس أن النموذج الأعلى أكبر من أن يصاغ في هذه القصيدة أو القصة، أو اللوحة لأن الحلم يبقى أسير مادته الأولية..

فالإبداع محاولات حثيثة لتحقيق وضعية مستحيلة إذ لا يمكن أن تتطابق الصورتان. فكيف لنا أن نجمع بين الحقيقة و الخيال ...؟! و نوازي بين الممكن و المستحيل؟ و تبعا لذلك تستمر محاولات التأسيس و ذلك ديدن الإبداع .

و إذا سلمنا بأن القصيدة تولد باجتماع عوامل داخلية و أخرى خارجية فإن ذلك ينتج إحساسا عارما بالتغيير << و هنا يتقدم الانفعال بقوته الدافعة فيدفع هذا التخطيط نحو التحقيق الواقعي فيحاول أن يملأه بالصور أو الأصوات أو بالأحداث >>[125] .

فما نلمسه في الخطاب من تشابك نصي و تشعب كبير للأفكار و انفتاح للدلالة هو صورة مصغرة لما هو حاصل في ذهن المبدع فـ << ما يميز الصور التي يفتقها الخيال المبدع، ما تنطوي عليه من لا نهائية و انقسام >>[126] .

تفتق حاصل من الاعتماد على جوهر الطبعة الجميل بالإضافة إلى تأسيس الفكرة المبتكرة للأنساق و الصور، و هي الفكرة التي دعا إليها كولردج[127] .

و إذا كان " القرطاجنّي " قد جعل تصور شكل القصيدة و الصورة التي تكون بها أفضل في إطار تصور كليات و مقاصد الشعر فذلك إيمانا منه بأن الصورة المحتملة للقصيدة تستند على مدى أصالة تلك المقاصد، و مصداقيتها من خلال تلقيها جماليا. و

---

[125] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة : 210.
[126] عاطف جودة ، نصر الخيال مفهومه نظرياته ووظائفه : 261.
[127] ينظر محمد بدوي، كولردج ، نوابع الفكر العربي 15، دار المعارف بمصر، القاهرة: 183.

بهذا تغدو المدارك الأصلية مادة أولية قابلة للصياغة و الهيكلة الفنية تبعا لخيال المبدع و رؤياه الشعرية.

و بالتركيز على فعل التجاوز الفنّي المتوقع في الحدث الإبداعي فإن المطلوب من صاحب المشروع أن يخلق واقعا فنيا من شأنه أن يتحول مع عملية القراءة إلى مكون جمالي ، مع التسليم بأن هذا الوضع هو حالة وسطى بين الطبيعة الجميلة و بين الاحتمالات اللانهائية للإنشاء، الموجودة في ذهن المبدع رغم أن هذا الأمر يطرح أمامنا عدة تساؤلات قد تكون الإجابة عنها نسبية أو بلا إجابات:

هل على الشاعر أن يكتشف جماليات الطبيعة و يبثها في خطابه و هو << بذلك ينافس منافسة لا جدوى منها >>[128]؟ أم عليه أن يسقط ما في نفسه من قيم جمالية على المكون المألوف؟ [129] و التسليم بأحد الطرفين يجعلنا نسأل أيضا:

فإذا كانت الطبيعة جميلة و الصورة التي يقدمها النص كشف للأسرار البديعة فأين يتجسد فعل الإبداع التي يعتمد على الخرق و التجاوز؟

و إذا اعتبرنا بأن على المبدع بصفة عامة ابتداع صورة جميلة تظهر محاسن المكون العادي فهل يغدو تبعا لذلك امتلاك أفق جمالي ضرورة بالإضافة إلى الأفق المعرفي، لأن الأفق المعرفي في هذه الوضعية غير كاف؟.

و فكرة التصور في حد ذاتها مرتبطة بالمعنى الجميل باعتبار أن << الخواطر إذا تصورت فصول القصائد و معانيها قبل الشروع في النظم، و قامت بها العبارات عن تلك المعاني قياما وهميا متخيلا، فقد يوجد في عبارة عبارة منها كلم يصلح أن تقع قوافي تكون كل عبارة منها فيها كلمة في كل ما عداها من العبارات كلمة تماثلها في المقطع و يوجد فيها أيضا كلم مغايرة مقاطعها المتماثلة لمقاطع الأولى >>[130].

و يبقى أن نقول أن نسبة تحقيق التصور في الخطاب حالة بديهية لأن حجم النص الفكري و اللغوي نسبي مقارنة بما هو ماثل في خيال المبدع من تصورات.

---

[128] المرجع نفسه : 184 .
[129] المرجع نفسه : 181 – 187.
[130] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء :200.

د - قوة التـخـيّل

أما القوة الفاعلة في الحدث الإبداعي بشكل خاص و المتغلغلة في كل تفاصيله فهي التي يستطيع المبدع من خلالها << تخيل المعاني بالشعور بها و اجتلابها من جميع جهاتها >>[131] و مصطلح التخيل كقوة يندرج ضمن القوة الحافظة التي ذكرها ابن سينا و عاد " القرطاجنّي " و فصل القول فيها

و سميت بالحافظة لأن وجود << خيالات الفكر [فيها] منتظمة ممتازا بعضها على بعض، محفوظا كلها في نصابه فإذا أراد أن يقول غرضا ما (...) وجد خياله اللائق به قد أهبته القوة الحافظة >>[132] و هنا تكون ذاكرة الشاعر هي المعين الذي تنبثق من خلاله الصور، و " حازم " في هذه الفكرة متأثر بمن سبقه << فهو يجمع في تعريفه للخيال خلاصة ما توصل إليه شراح أرسطو >>[133] ، فاسحا لهذه القوة مجالا أرحب لأنها مع بقية القوى الناظمة مكونة لطبع المبدع و لذلك فهي تساير العملية الإبداعية و تتنامى مع فعل إنشاء القصيدة، و قد رأى الناقد بأن << للمخيلين في التخيلات التي يحتاجون إليها أحوالا ثمانية (...) لكل واحد منها في زمان مزاولة النظم مرتبة لا تتعداها >>[134] و هي مقسمة إلى كلية و جزئية.

فـ << الحال الأولى: يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه أو إيراد أكثرها >>[135] فالخيال هو الذي يستحضر المقاصد و أغراضها كمرحلة أولى و عندما تتفاعل هذه الأطراف تساهم القوة على التخيل في التأليف بينها لتتشكل << الوحدة بينها بطريقة أشبه بالصهر>> [136] و نتيجة لتشابك العناصر فيما

---

[131] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 200.
[132] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 42.
[133] صفوت عبد الله الخطيب، الخيال مصطلحا نقديا بين حازم القرطاجني و الفلاسفة ، مجلة فصول العدد الثالث، أبريل 1987: 63.
[134] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 109.
[135] حازم القرطاجني ، المصدر نفسه : 109 .
[136] محمد بدوي كولردج : 158.

بينها << يتخيل لتلك المقاصد طريقة و أسلوبا أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها و يستمر بها على مهايعها >> [137] .

و النص الافتراضي الذي تحدثنا عنه في القوى السابقة هو الذي يحدد الانتقاء ؛ فالصورة المثالية نتاج خيالي بحت تم خلالها تجاوز العادي جماليا و في هذه النقطة يتجلى الخيال الخلاق الذي << يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب >>[138] و بناء على ما انتقي منها يتم تخيل المفاصل في الخطاب كـ << التخلص و الاستطراد >>[139] .

و إذ ترتب المعاني حسب مناسبتها للأساليب التي احتوتها يتغلغل الخيال في صميم عملية النظم فيفعل << تشكل تلك المعاني و قيامها في الخاطر في عبارات تليق بها ليعلم ما يوجد في تلك العبارات من الكلم التي تتوازن و تتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبنى الروي عليه >>[140] .

و في هذه المرحلة يتخذ الحركة المتنامية مسارا مهما فلا بد << أن يلاحظ ما يحق أن يجعل مبدأ و منفتحا للكلام و ربما الحظ في هذه الحال موضع التخلص و الاستطراد >>[141] و هي اللحظات التي يشعر فيها المبدع بلذة الكتابة حيث تذوب شخصية المبدع في النص و تتماهى في خلاياه كل القوى الناظمة.

أما التخاييل الجزئية فهي حالات مصاحبة للتي سبقتها فأولها << تخيل المعاني معنى معنى بحسب غرض الشعر >>[142] فيغوص الشاعر في المعاني الدقيقة لتشكيلها تبعا للغرض الذي استدعاها و سميت هذه التخيلات بالجزئية لأنها تختص بجزئيات الخطاب، فتخيل كل معنى على حدا يجعلنا نكتشف سر الصنعة التي يتحول فيها المعنى العادي إلى مكون مخّيل مثير فـ << الشعر خرق مستمر للقواعد و المقاييس >>[143] .

---

[137] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 109.
[138] المصدر نفسه : 109 .
[139] المصدرنفسه : 109 .
[140] المصدر نفسه : 109.
[141] المصدر نفسه: 109-110.
[142] المصدر نفسه: 110.
[143] انظرأدونيس، زمن الشعر: 312.

ثم تبدأ سلسلة التحسينات بـ << أن يتخيل ما يكون زينة للمعنى و تكميلا له، و ذلك يكون بتخيل أمور ترجع إلى المعنى من جهة حسن الوضع و الإقترانات و النسب الواقعة بين بعض أجزاء المعنى و بعض ، و بأشياء خارجة عنه مما يقترن به و يكون عونا له على تحصيل المعنى المقصود به>>[144] و للشاعر مطلق الحرية في التعامل مع بنية النص و تحسينها، فإن اعتمد على ما يعود على المعنى صيّره قابلا للتأويل إذا تفاعل مع الصورة الشعرية. أما إذا ركز على ما تجاوز المعنى اعتمد على التضمين الجيد و الإحالة الصائبة و التمويه الذكي.

و لأن الوزن هو نبض القول الشعري فإن المبدع << يتخيل، لما يريد أن يضمنه في كل مقدار من الوزن الذي قصد، عبارة توافق نقل الحركات و السكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن في العدد و الترتيب بعد أن يخيل في تلك العبارات ما يكون محسنا لموقعها في النفوس >>[145] فالوزن عند " حازم " ليس عنصرا تكميليا للمعنى العام و بناء القصيدة بل هو من المقاصد الشعرية التي يتخيلها الشاعر من خلال القوة الثابتة الناظمة، و من جهة أخرى فإن قوة التخيل عند " حازم " تتأكد بكونها << مرتبطة كل الارتباط بالقدرة على إدراك التناسب بين الأشياء ، و بالتالي اكتشاف علاقات جديدة تجمع المتفاوت و المتباين في وحدة جديدة متجانسة >>[146] و الوزن هو أحد هذه العناصر التي يجب أن يشملها التناسب لكي لا تتنافر أجزاء القصيدة.

و لأن عملية الإنشاء توازيها حركة مماثلة للحذف و التغيير و هي تعمل بإيحاء من قوة التخيل التي ما إن تكتشف معنى جديدا أو توظيفا يزيد في جمال الشعر يتم إلغاء ما يشين التوظيف خاصة إذا تعلق الأمر بعنصر القافية إذ يتعين على الشاعر << أن يتخيل في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى،

[144] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 110.
[145] المصدر نفسه : 110.
[146] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي : 60.

معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى، و تكون عبارة المعنى الملحق طبقا لسد الثلمة التي لم يكن لعبارة الملحق بها وفاء بها >>[147] .

فإذا ما بلغ الشاعر هذا المبلغ من المرونة في التفاعل مع النص كان خياله فعالا في بناء و تحسين الخطاب، و كلما كان التغيير حالة جديدة بين المعنى و الوزن أو القافية صعب فذلك << لا يليق (...) إلا في بعض الواضع >>[148] .

إن تفصيل فعل التخيل على هذه الأنحاء الثمانية دليل على أن هذه القوة متضامّة مع قوى النظم الأخرى في صنع القصيدة حتى في أصغر جزئياتها، و هي الرسالة التي أراد أن يوصلها الناقد إلينا كمتلقين << و اهتمام حازم النقدي بالخيال إنما يأتي من وعيه بقيمة هذا الخيال بما هو أساس في بناء القصيدة، و هو وعي يقره عليه النقد الأدبي الحديث و يشاركه أيضا في الاهتمام بدراسة الخيال (...) بوصفه جزءا مهما من بناء العمل الشعري >>[149] و سنتلمس هذا الجهد بدقة عند حديثنا عن التخاييل و علاقتها بالبنية اللغوية من جهة و البناء العام للنص من جهة ثانية.

و طرق " حازم " القوة على التخيّل بهذا النسق يضع أمامنا العديد من التساؤلات من أبرزها ربطه بين تخيل صور المعاني و بين الشعور بها فهل يهتز المبدع أولا لتلقيه المعطى الطبيعي إما سلبا أو إيجابا لكي يبدع و بالتالي يغير الموجود ليحدث الهزة الجمالية في المتلقي؟ ما دامت غاية الشعر هي الخرق الدائم للأعراف.

و لأن الشعور بالشيء يولد التأثر به مما يذكي ملكة التخيل بدرجة أولى ؛فعلى المبدع أن ينقل الإحساس الذي وصله من الطبيعة عن طريق نصه في سياقات دلالية، و تخريجات فنية، فالتقرد يقضي أن << تعرض لنا الموضوعات المألوفة بحيث تبعث في

---

[147] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 110.
[148] المصدر نفسه: 111.
[149] صفوت عبد الله الخطيب، المرجع السابق : 65.

نفوسنا إحساسا مماثلا لما شعر به الرجل العبقري ذاته نحوها >>[150] فنستطيع كمتلقين أن نحّول النص الفني إلى قراءة جمالية.

[150] محمد بدوي كولريدج، المرجع السابق: 154.

هـ - قوة الملاحظة:

و لا يتلاشى مفعول القوة الحافظة بل يتضافر و القوة الناظمة في تنشيط << القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني و إيقاع تلك النسب بينها >> [151] ، و هو مفعول يتمثل في استحضار المعاني و اجتلاب الدلالات لتولى القوة الناظمة التأليف بينها بحيث يكون التناسب غاية في ذلك .

و على المبدع أن يوقع النسبة بين معانيه بالارتكاز على طبعه بحيث تكون العبارات منسجمة فيما بينها، << ثم يلحظ ما و قع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفا أو مهيئا لأن يصير طرفا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة، ثم يضع الوزن و الروى بحسبها لتكون قوافيه متمكنة نابعة للمعاني و لا متبوعة لها >>[152] و المشاكلة مطلوبة في جميع مستويات الخطاب فعلى مستوى الألفاظ و المعاني؛ << و متى شاكل (...) اللفظ معناه و أعرب عن فحواه، و كان لتلك الحالة وفقا و لذلك القدر لفقا، و حرج من سماجة الاستكراه و سلم من فساد التكلف كان قمينا بحسن الموقع و انتفاع المستمع >> [153] .

فالشاعر المقتدر لا يتعمد الربط بين الألفاظ و المعاني، بل يهديه طبعه لذلك، و على هذا التناسب أن يتغلغل إلى العلاقات المشكلة للنص فتتشابك المستويات فيما بينها، و إذ يتنامى النسيج اللغوي يعتمد المبدع على قوته في الملاحظة فيكون الرقيب الأول لشبكته النصية فيثبت ما يلائمها و ينفى ما لا يوافق نظامها، و هنا لا بد أن نشير بأن قوة الشاعر على الملاحظة دائمة النشاط حتى قبل انجاز القصيدة المشروع فهو يلاحظ ما يناسب دوقه من أفكار و معان لتوظيفها التوظيف الفني المناسب كذلك.

و إذا كان " حازم " قد دعا إلى ملاحظة وجوه التناسب بين المعني، فإنه يقصد أجودها و لنجاح هذه العملية يخاطب الشاعر قائلا: << فإذا أردت أن تقارن بين المعاني

---

[151] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء :200.
[152] المصدر نفسه : 204.
[153] الجاحظ، البيان و التبيين، ج2: 7.

و تجعل بعضها إزاء بعض و تناظر بينها فانظر مأخذا يمكنك معه أن تكون المعنى الواحد و توقعه في حيزين، فيكون له في كليهما فائدة، فتناظر بين موقع المعنى في هذا الحيز و موقعه في الحيز الآخر، فيكون هذا من اقتران التماثل أو مأخذا يصلح فيه اقتران المعنى بما يناسبه، فيكون هذا اقتران المناسبة >>[154] .

هي طريقة ذكية لانتقاء المعاني التي يحسن موقعها لدى المتلقي، فالمقارنة تضع في متناول المبدع احتمالات كثيرة، و سواء أكانت المقارنة لإحداث التماثل أو المناسبة فذلك يجعل الخطاب ثريّا و حسن السبك و المقارنة في حد ذاتها تظهر الاختيار الجيد من الرديء فيغدو التوظيف بالاستناد على قوة الملاحظة صائبا.

فلا يمنع الشاعر مع امتلاك لخبرات كثيرة و تمرسه في الكتابة << أن تكون له قوة ملاحظة لما يناسب الأشياء، و القضايا الواقعة من أشياء أخرى تشبهها و قضايا متقدمة تشبه التي في الحال >>[155].

و تركيز الناقد على مبدأ التناسب مقترن بالمتلقي و تأثره لمقتضى الحال باعتبار أن << الوضع المؤثر وضع الشيء الموضع اللائق به، و ذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ و المعاني و الأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلقا و مقترنا بما يجانسه و يناسبه و يلائمه من ذلك >>[156] و نلاحظ هنا كيف يجمع " القرطاجنّي " بين مصطلحات كثيرة هي التعالق و الاقتران و التجانس و الملائمة للتعبير عما يجب أن تكون عليه أجزاء الخطاب و لذلك رأى بأن يجنح المبدع للاعتدال في طرق المعاني و الأغراض لإحداث التجانس بينها، فأكثر ما يحقق جمالية النص و يجذب المتلقي بشدة المناسبة بين المعاني و << أن توضع مواضعها اللائقة بها المهيأة و ألا توضع موضعها غيرها من المعاني أولى به و إن كان للمعنى الموضوع

---

[154] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 14-15.
[155] المصدر نفسه : 42.
[156] المصدر نفسه : 153

أيضا موقع من ذلك الموضع لأنه مقصر عن موقع غيره من المعاني فيه >>[157] و على المبدع أن يكون يقظا جدا في ملاحظة هذه الوجوه، و هي يقظة نابعة من صميم العملية الإبداعية و هي تنم عن مدى استيعاب ما يجرى من تفاعل للدلالات و المعاني؛ فلكل معنى موقعه في الخطاب و بقدر وقوع النسبة بين المعني و موضعه كان التشكيل العلائقي للقول الشعري أكثر جمالية، و كانت استجابة المتلقي و تفاعله مع ذلك بجدية ووعي.

و لا يمكن لأي مبدع أصيل الطبع أن يستغني عن هذه القوة فـ << معرفة صناعتهم مرفوقة على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض و وضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة >>[158] .

أما عن الطريقة التي تتأصل بها هذه القوة في الشاعر فـ << لا يوصل إليها شيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك و هو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب و الوضع، فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال ما وضعت فيه طرق الاعتبار و توجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم و اجتناب ما ينافر >>[159] .

و هنا تعمل كل من الموهبة و الطبع عملهما في تصويب اختيارات المبدع فتكون ذات حضور حسن في السياق، و قد يحدث أن يوظّف في الخطاب بعض الاحتمالات النصية فتكون غاية في الرونق لدرجة يكون المبدع معها عاجزا عن تفسير سر جماليتها أهو عائد للتناسب أم للتجانس؟ فـ << قد تعدم هذه الصفات أو أكثرها من الكلم و تكون مع ذلك متلائمة التأليف و لا يدري أين وقع فيها التلاؤم و لا كيف وقع، ليس ذلك إلا لنسبة و تشاكل يعرض في التأليف و لا يعبر عن حقيقته و لا يعلم ما كنهه، إنما ذلك مثل

[157] المصدر السابق :158.
[158] المصدر نفسه : 226.
[159] المصدر نفسه : 226 – 227.

ما يقع بين بعض الألحان و بعض الأصباغ و بعض من النسبة و التشاكل و لا يدري من أين و قع ذلك >>[160] .

و لذلك تبقى النصوص الجيدة مفتوحة لكل صنوف القراءات و التأويل فعلى المبدع إذن أن يكون واعيا وعيا جماليا و معرفيا بالدرجة الأولى فذلك ينمي بداخله الإحساس بالفن ، كما يربّى ذلك بداخله ذوقا فنيا يدرك من خلاله جاذبية القيم الجمالية كما ستشعر العناصر النصية المتناغمة، و يلاحظ بحسه القضايا المتشاكلة ليقدم فنا راقيا لمتلق ليس من اليسر إقناعه أو نقل ذلك الإحساس العظيم إليه،ليتجاوب بدوره في إعادة تشكيل اللغة لاكتشاف السر أو جملة الأسرار الخبيئة في الخطاب .

و << كلما وردت أنواع الشيء و ضروبه مرتبة على نظام متشاكل و تأليف متناسب كان ذلك ادعى لتعجيب النفس و ايلاعها بالاستماع من الشيء، و وقع منها الموقع الذي ترتاح له >>[161] ، فعلى المتلقي أن يشعر بالولع الذي يعانيه المبدع تجاه الشعر و تلك الغاية المنشودة من الكتابة ، فـ << التأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، و أما ائتلاف من غير المتناسبات و المتماثلات غير مستحلى و لا مستظرف >>[162]، و لذلك فإن قوة الملاحظة تحرّض المبدع و تمنحه ثقة أكبر باختياراته.

---

[160] حازم القرطاجني ، المصدر السابق :223.
[161] المصدر نفسه : 245.
[162] المصدر نفسه : 245 .

و - قوة التهّدي :

اهتم " القرطاجنّي " بالقوة الناظمة اهتماما كبيرا باعتبارها البؤرة المركزية في حدوث العملية الإبداعية ؛ و إذ يمارس الشاعر تفرده تتنامى بداخله الـ << قوة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع و الدلالة على تلك المعاني >>[163] و لأن ذلك يتم بأسلوب لم يفكر المبدع في اختياره فإن الحاسة الجمالية هي التي تهديه لتشكيل هذه العبارات وفق الصورة المناسبة و هو ما رمى إليه الناقد حين رأى بأن << التهدي إلى العبارات الحسنة يكون بأن تكون للشاعر قوة يستولي فكره بها على جميع الجهات التي يستكمل حسن الكلام بالترامي به إلى كل جهة منها و التباعد عن الجهات التي تضادها >> [164] .

و إذا ولجنا إلى صميم عملية الاهتداء و جدنا أن المقاييس التي تتم وفقها العملية << هي اختيار المواد اللفظية أولا من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها و انتظامها و صيغها و مقاديرها و اجتناب ما يقبح في ذلك >>[165] .
و هنا يتم الاهتمام باللفظة من جوانبها الشكلية كالصوت و الحرص الموسيقي فقد عاب النقاد القدامى الجمع بين حروف متقاربة في المخرج الصوتي لأن ذلك مما يستثقله المستمعون و تمجّه الآذان .

أما المقياس الثاني الذي تتم في إطاره عملية الاهتداء للمواد اللفظية فهو << اختيارها أيضا من جهة ما يحسن منها النظر إلى الاستعمال و تجنب ما يقبح بالنظر إلى ذلك و اختيارها بحسب ما يحسن منها اعتبار طريق من الطرق العرفية و تجنب ما يقبح باعتبار ذلك >>[166] .

---

[163] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 200.
[164] المصدر نفسه: 222.
[165] المصدر نفسه : 222.
[166] المصدر نفسه: 222.

فالمبدع لا يمكنه الكتابة خارج السياق الثقافي السائد، و هو ما يوازي المعاني الجمهورية عند " القرطاجني " إذ << تزداد قيمة العمل الفني بحاجته في مخاطبة الاهتمام الإنساني >>[167] الذي تصوره الأغراض التي تعارف جمهور القراء على معرفتها و التأثر لمقتضاها .

و إذا كان الخطاب لحظة اختمار الألفاظ و توالد الأفكار يتحول إلى مجال حيوي من الصور الشعرية المختلفة و الأنساق الدلالية فأن على << الشاعر أن يكون منتبها لصور التقسيمات و التفصيلات و التقطيعات التي تندرج من هذه الجملة، و بحسن صوغ الكلام عليها و تفصيله إليه و متهيا إلى المآخذ المستحبة في جميع ذلك >>[168] .

إن المبدع يتواصل مع متلقيه في رسالة لفظية واضحة الانسجام بين عناصرها بحيث << تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها >>[169] فيحرك هذا التشاكل نوعا من الاستغراب لدى المتلقي، << و التعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها، فورودها مستندر مستطرف لذلك : كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تحفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، و كالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة و قد انتسبت بها احداهما إلى الأخرى، و غير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تشعر بها >>[170].

إن هذه الاختيارات المفتوحة تمنح الشاعر حرية كبيرة في إطار إحداث التناسب، لتظهر براعته الشعرية من خلال ما يأتي به من وجوه بديعة و صيغ بلاغية ذكية تجعل القارئ يفكر فيها مليّا و يحاول فك رموزها، و لا تكون الاهتداءات موفقة إلا بقدر ارتكازها على الطبع و السجّية تفاديا لخلل النظم و فوضى التعبير.

---

[167] جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال : 88.
[168] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 33.
[169] المصدر نفسه: 222.
[170] المصدر نفسه: 90.

و الشعراء يختلفون في طرائق اهتداء اتهم حسب قابليتها للتغيير أو ورودها كاملة بحيث تستغني عن كل ضروب التعبيرات بتدخل من القوة المائزة ما يناسب السياق اللفظي و بقدر عمق و رصانة << قوة التهدّي إلى العبارات الحسنة يجتمع في العبارات أن تكون مستعذبة جزلة ذات طراوة فالاستعذاب فيها بحسن المواد و الصيغ و الائتلاف و الاستعمال المتوسط، و الطلاوة تكون بائتلاف الكلم من حروف صقيلة و تشاكل يقع في التأليف ربما خفي سببه و قصرت العبارة عنه >>[171] و هي كلها عوامل تكفل للتعبير رونقه و للغة جاذبيتها و سحرها .

ز - **قوة التخيّل**:

لما كانت القوة الصانعة << تتولى جميع ما تلتأم به كليات هذه الصناعة، يتصيرها كل مألوف مستغربا، و العادي إلى عجيب، أمست هذه الغاية هاجسا ملازما للمبدع بدفعه للبحث عن تخريجات مبتكرة لأفكاره و بثها في صور و أنماط مختلفة التشكيل و لذلك أمسى في مسيس الحاجة إلى قوة مبدعة في << التخيل في تسيير العبارات متزنة و بناء مباديها على نهاياتها و نهاياتها على مباديها >>[172] .

و مخافة الوقوع في شرك الرقابة التي تنساق إليها البنية المستهلكة يكون تجاوز كل الأنظمة أمرا حتميا لتحقيق البعد الجمالي، يفرضه واقع الممارسة الإبداعية التي تنص على الابتكار و التجديد في الأنساق، و سيكون حديثنا عن التمويه هنا باعتباره قوة مؤسسة، بينما سنخصص له مجالا أوسع لدراسته كتقنية فنية في مقام انسب .

---

* سنطرق هذا الموضوع من خلال الحديث عن طبقات الشعراء.

1 حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 225.

172 حازم القرطاجني ، المصدر السابق :200.

يقوم الشعر في جوهره على فعل الاحتيال و هنا تلعب كفاءة المبدع و موهبته دورا مهما بحيث يصبح القول الشعري كلمة واحدة . و التحيّل مرادف للتغيير؛ فبعد أن >> يقسم المعاني و العبارات على الفصول و يبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به ، ثم يتبعه من الفصول بما يليق أن يتبعه به و يستمر هكذا على الفصول فصلا فصلا << [173] ، و الفصل كمصطلح متعلق بالقصيدة مذكور عند " ابن طباطبا " العلوي عندما تحدث عن علاقة القصيدة بالرسالة[174] ، أما الدكتور " مصطفى سويف " فيسميها بالوثبات >> فالشاعر لا يبدع القصيدة بيتا بيتا، بل يبدعها قسما قسما، فهو يمضي في شكل وثبات، في كل وثبة تشرق عليه مجموعة من الأبيات دفعة واحدة، أو تنساب هذه المجموعة دون أن يوقف الشاعر قليلا أو كثيرا <<[175] و نلحظ ما يجمع بين الفصل و القسم و الوثبة من صفة الأبيات المجمعة و تتجلى قدرة المبدع على التحيّل عندما يتعامل مع الألفاظ الأفكار في تشكيل هذه الفصول فهو >> يشرع في نظم العبارات التي احضرها في خاطره منتثرة فيصيرها موزونة إما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها أو بأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه أو بأن ينقص منه ملا يخل به <<[176] و نجد المعنى عينه عند " ابن طباطبا " إذ يقول: >> فإذا كملت له المعاني، و كثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها و سلكا جامعا لما يتشتت منها (...) و يبدل كل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية <<[177].

فعملية التعديل تحيّل من المبدع فهو >> يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها أو بأن يقدم بعض الكلام و يؤخر بعضا أو بأن يرتكب في الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه <<[178] .

---

[173] المصدر نفسه : 204 .

[174] انظر ابن طباطبا، عيار الشعر: 44 .

[175] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة :266.

[176] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 204.

[177] أنظر ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر: 43 .

[178] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 204.

إن التحيّل << عمدة في إنهاض النفوس >>[179] لأن المتلقي تبهره براعة الشاعر في التجاوز الفني من أجل ذلك ربط " القرطاجنّي " التحيّل و التمويه << بإيداع الصيغة >>[180] و ذاك هو جوهر عملية الإبداع ككل << فعندما ينحرف الكلام انحرافا معينا عن التعبير المباشر - أي عن أقل طرق التعبير حساسية - و عندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما، إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة، و نشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على التطور و النمو >>[181] و تلك هي الجذوة التي تنشأ في النص خافتة فتذكيها التيارات النصية لتصبح كونا قائما بذاته، و هكذا تنفرد الكتابة ؛ إذ تكتسب صفة الفعالية كاعتمادها على التجاوز قانونا رئيسيا لأن الفنان لا يستطيع أن يبدع بالاعتماد على التسجيل و النسخ ؛ فهو يحايل بين الصورة و الأخرى مموها متلقيه في نسيج لغوي فني يجعله يتوقف، و يعقد القرائن و العلاقات.

و لا يقصد بالتحيّل أو التمويه التعمية القاصرة لأنهما ترتكزان على قدر كبير من التناسب، فإذا قدم عبارة على حساب أخرى مثلا فذلك لمناسبة السياق لذلك و لتنبيه المتلقي بحدوث شيء عظيم في الخطاب بحيث تؤدي فاتحته إلى خاتمته و العكس و قد عد " ابن قتيبة " الشاعر الذي يطهر الصدر في العجز و العكس أو ما يسمى برد الإعجاز على الصدور من كمال الطبع؛ ف << المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر و اقتدر على القوافي و أراك في صدر بيته عجزه و في فاتحته قافيته >>[182] فهذه التخريجات الجمالية و غيرها تظهر طبع المبدع و قابليته على جعل تقنيات الكتابة تمتاز بمرونة عجيبة << و ربما تجاوز ذلك إلى أن يتخيل أوصافا يوهم أم لها حقيقة في تلك الجهة من غير أن يكون كذلك في الحقيقة بل على أنحاء من المجاز و التمويه ليبالغ بذلك في تمثيلها للنفس >>[183] و تلك أمارات التميّز في الكتابة الإبداعية.

---

[179] المصدر نفسه: 346.

[180] المصدر نفسه : 346 .

[181] محمد ويس ، انزياح المصطلح عالم الفكر الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون ، الكويت المجلد: 25، العدد:3،يناير، مارس : 1997 : 61 .

[182] ابن قتيبة، الشعر و الشعراء: 12.

[183] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 292.

ح - قوة الالتفات:

على الشاعر بالموازاة _ مع ما سبق _ أن يستثمر قوته << على الالتفات من حيز إلى حيز و الخروج منه إليه و التوصل به إليه >>[184] هذه القوة التي تعمل جنبا إلى جنب مع القوة السابقة؛ فبناء القصيدة يمر بمراحل متداخلة و متشابكة تحتاج إلى قدرة ذكية في الانتقال بين هذه المراحل دون إحداث فجوات في الخطاب من جهة و كذلك دون إشعار المتلقي بتلك النقلات بين أجزاء القصيدة و هو ما سماه " حازم " بـ << الانعطاف بالكلام من جهة إلى أخرى أو غرض إلى آخر >>[185] .

و هنا نلاحظ كيف استفاد " حازم " من مدلول مصطلح الالتفات الذي يدل على الانتقال [186] و وظفه لفائدة العمل الإبداعي حيث ينتقل الشاعر من مقطع لأخر و من فصل لآخر فالالتفات عنده هو ما كان مقصودا عند الشاعر حيث << يذكر الغرض الأول لأن يستدرج منه إلى الثاني، و تجعل مآخذ الكلام في الغرض الأول صالحة مهيأة لأن يقع بعدها الغرض الثاني موقعا لطيفا و ينتقل من أحدهما إلى الآخر انتقالا مستطرفا >>[187] .

و بهذا يتشابك نظم القصيدة، و لا يتسرب التشتت في ثنايا العبارة الشعرية و على الشاعر << التحرز من انقطاع الكلام و من التضمين و الحشو و الإخلال و اضطراب الكلام و قلة تمكن القافية و النقلة بغير تلطف >>[188] و لا يتجسد هذا إلا ليجعل الأبيات مترابطة المعنى فتكون الفصول متناسبة فيما بينها فإذا انتقل الشاعر بينها كان ذلك بصفة منطقية ، و لقي الأمر قبولا عند المتلقي كـ << أن يكون لمعنى البيت

---

[184] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 200.
[185] المصدر نفسه: 314.
[186] أنظر احمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم: 102.
[187] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 314.
[188] المصدر نفسه : 321.

مع كون أوله مبدأ كلام و مصدّرا بكلمة لها معنى ابتدائي بأن يكون لمعنى البيت علقه بما قبله فنسبه إليه >>[189] .

و الالتفات بين أجزاء القصيدة ضرورة << لكون صدر القصيدة و سماعه يذهب بقسط من نشاط النفس ربما لم يكن يسيرا، فكانت الحاجة إلى استثارة النشاط عند أخذه في الضعف آكد من الحاجة إلى استثارته في حال توفره و جموحه >>[190] ولذلك فإن القصيدة تتنامى بالتدريج، فإذا ما حدث << الانتقال من بعض صدور الفصول إلى بعض على النحو الذي يوجد التتابع فيه مؤكدا لمعنى متبوع و منتسبا إليه من جهة ما يجتمعان في غرض و محركا للنفس إلى النحو الذي حركها الأول (...) كان ذلك أشد تأثيرا في النفوس و أعون على ما يراد من تحسين موقع الكلام منها >>[191] و هذا الالتفات المندرج يوازيه تدرج آخر حيث تتوالد الصور و يستدعي بعضها البعض بنسق تلقائي و بديهي .

[189] المصدر السابق : 289.
[190] المصدر نفسه: 321.
[191] المصدر نفسه : 279 – 298.

ط - قوة التحسين :

أما القوة الأخرى التي لا يمكن للقصيدة أن تكتمل بدونها فهي << القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض و الأبيات بعضها ببعض و إلصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي تجد النفوس عنها نبوة >>[192] .

و هي غير منفصلة عن سابقاتها فبعد أن ينتقل الشاعر من بيت لآخر، و من فصل لآخر يكون هذا الانتقال لكي تكون المرحلة الجديدة نتيجة لما سبقها و التحسين في الإبداع مطلوب فمن << مذاهب الحذاق المطبوعين: تحسين هيئات القصائد و تحسين مبانيها (...) فمن سلك ذلك السبيل و ذهب ذلك المذهب فقد سرى على سواء المنهج من هذه الصناعة >>[193] .

و قد يكون التحسين بتغيير كلمة بأخرى أكثر ملائمة للمقام، أو تقديم عبارة على حساب أخرى حسب ذوق المبدع و إحساسه بقيمة التغيير في السياق.

إن الشاعر يمارس التحسين كمرحلة مبدئية إذ يحسّن المعنى المألوف و يرتقي به ببعض التعديلات ليصبح قولا بديعا و ذلك بالمحاكاة و التخييل و قد ركّز " القرطاجنّي " على هذا الصنف من التحسينات التي اعتبرها عاملا مهما في تكوين الخطاب الشعري، و مع تسارع فعل التحسين يتشكّل الخطاب، و يتجاوز فعل التحسين من الربط بين الأبيات و الفصول إلى الوصل بين العبارات و بين الكلمات بعضها ببعض ، و إذا تبين أن نظم القصيدة قد اختل في أحد مقاطعه فإن الشاعر يبحث عن العلة فيغير و التغيير من جنس و التحسين، و مراعاة التناسب بين أجزاء القصيدة أمر مطلوب خاصة في المفاصل النصية أو البؤر التي تصل بين الفصول و تربط بين الأبيات . و بانتهاء هذه التحسينات التي تعتبر مكملا هاما لكسب النص رونقه تكون القصيدة عملا متناسقا يخرق أفق توقع المتلقي و تلك هي النصوص المحكمة التي تنطبق عليها كل محاولات

---

[192] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 200.

[193] المصدر نفسه: 309.

القراء وتبقى مستعدة (النصوص) لتقبل أكبر قدر منها دون نشوء أي خلل فيها.

ك ـ القوة المائزة :

و هي القوة التي تشد الكلام و تحكم النظم إذ تضبط المقاصد، و توازي بين الصور الافتراضية و تفاضل بين الكثير مناسبة للسياق فهي << القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام و بالنسبة إلى المواضع الموقع فيه الكلام >>[195] ، و هي قوة تلازم ذوق الشاعر دوما لأنها أصلية في طبعه .

فالمبدع في تعامله مع المعاني الأولية ينتقي بينها حسب قابلية هذا المعنى للشعر من ناحية و حسب انسجامه مع السياق من ناحية أخرى ، و يتدرج معه فيختار للمعنى شكلا يناسبه و وزنا أكثر ملائمة فيفاضل بين عدة احتمالات << فقد يتفق للشاعر أن ينظم بيتين قافيتهما واحدة فيكون احدهما أحسن في نفسه و الآخر أحسن بالنسبة إلى المحل الذي يوقعه فيه من جهة لفظ أو معنى أو نظام أو أسلوب ففي مثل هذا الموضع يصير المرجوح راجحا و المفضول فاضلا، و كثير ممن ليست له هذه القوة يسقط أحسن مما يثبت بالنسبة إلى المحل >> [196] .

[195] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 201.
[196] المصدر نفسه: 201.

و هذه القوة تتظافر مع القوانين الحافظة و الصانعة من خلال القوى العشر << فهي التي بها يميز الإنسان ما يلائم الموضع و النظم و الأسلوب و الغرض مما لا يلائم ذلك و ما يصح مما لا يصح >>[197] .

و يستمر تشابك هذه القوة مع بقية القوى، لأن القصيدة بتعدد مستوياتها و اختلاف زواياها يجمعها إطار مؤتلف ، فإن القوى التي تنشئها لا يمكن أن تكون مفككة فهي تستند على قدرات و اهتداءات فكرية ملتحمة مع تباين تأثير هذه القوى، و القوة المائزة تهدي القوة الشاعرة بأن لا تخطىء إذا اختارت بين الخيالات، و انتقت بين الصور الشعرية بأن تلاحظ الاحتمالات و من ثم تميز جيدها في رديئها فتنتقى أنسبها للسياق و تلغى ما لا يلائم البناء العام للقصيدة.

إن الغاية من الغوص في القوى العشر و استكناه عملها هو أن نؤكد بأنها غير منفصلة عن بعضها البعض، كما بينا فإن كل واحدة منها محتواة في الأخرى و إيرادها مرتبة، و لا يعني مطلقا بأنها << القوى المتصلة المتعاقبة >>[198] فكيف يمكن أن ننسب الترتيب لأجزاء الطبع الذي ينتمي للموهبة فالترتيب يقمعها إذ يحددها في قوالب مادية جاهزة و هو ما أيقنه " القرطاجنّي " بعمق و لذلك فإن كل قوة تصب في الأخرى فلا نحسّ بترا بينها، فكيف للشاعر أن يتصور دون أن يستحضر بخياله قراءاته السابقة؟ و كيف له أن يقسّم عمله دون التهدي إلى القول الحسن المناسب؟ بل كيف لعملية النظم أن تنفصل عن الاختيارات العديدة التي تقدمها القوة المائزة، و هذه القوى مجتمعة هي طبع الشاعر المؤسس لا يكتسبها و هي قابلة للتطوير و الإنماء بالمران الكافي و القراءات المختلفة،

و نستدل على تضام هذه القوى في تشكيل الخطاب بالوقوف عند مصطلح **الاقتباس** .

---

[197] المصدر نفسه: 43.

[198] حسن البنداري، تكوين النص الشعري عند حازم: 198.

ل - **الاقتباس :**

وهو مرادف لـ << استثارة المعاني و اجتلاب الأفكار>>[199] و لما كانت هذه المعاني مطروحة في الطريق حسب الجاحظ ، كما أن << الموصوفات و الأوصاف وجهات انتساب بعضها إلى بعض وجهات تعلق الأغراض بها من ذوي الأغراض لا تحصى كثرة >>[200] أمسى مستحيلا حصر هذه المعاني و لذلك رأى الناقد بأن << المعاني التي هي مرتبة من تلك الأوصاف على حسب الأغراض أجدر بأن لا يستطاع إحصاؤها، و لكن يمكن أن ينبه على الطرق التي بها تتطرق الخواطر إليها و تتهدى منها إلى تأليفها >>[201] ، و قوله منها إلى تأليفها إشارة واضحة إلى وجود علاقة متعدية بين هذه المعاني؛ فهي عبارة عن حافز للتأليف فكيف يتم ذلك؟

ربط " القرطاجنّي " بين الانفتاح على الأفق المعرفي و بين استثارة المعاني لاقتباسها؛ لأن <<الأصل الذي به يتوصل إلى استثارة المعاني و استنباط تركيباتها هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء و ما يتعلق بها من أوصاف غيرها، و التنبه للهيئات التي يكون عليها التآم تلك الأوصاف و موصوفاتها و نسب بعضها إلى بعض أحسن موقعا من النفوس و التفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع و غرض غرض >>[202] .

فالاقتباس الجيد يتطلب مبدعا مطلعا، مثقفا، نبيها و منتبها في آن واحد بالإضافة للفطنه التي لا يعدمها كل من له هذه الصفات، و هي كلها تحيلنا على التركيبة النفسية و الفكرية للمبدع؛ فالمادة التي ينهل منها هي ما خزنته ذاكرته من قراءات و أفكار و شاهده من تجارب و مشاهد، و تخيله من آمال و أحلام، و هو ما يجعل الشاعر وجها لوجه مع التراث و << الشاعر حينما يتوجه بذهنه إلى التراث و ينفتح على خبرات غيره فإنما يبحث

---

[199] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 37 .
[200] المصدر نفسه : 37 .
[201] المصدر نفسه : 38 .
[202] المصدر نفسه : 38 .

عن نموذج أو إطار أو شكل فني يحاكيه >>[203] و رغم أنه في البداية يقرأ لمجرد المطالعة أو المعرفة إلا أن ذلك ينمي بنفسه حب تقليد هذا الرائع فتكبر الرغبة شيئا فشيئا إلى أن تجد لها خلاصا في النص.

أما كيفية الاقتباس و استثارة المعاني فتتم وفق منهجين <<: أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال و بحث الفكر، و الثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال و الفكر >>[204].

المنهج الأول*: يعتمد على حدة الذكاء في التنسيق بين التخيلات ، و هذا بالاعتماد على القوة على التشبه؛ فخيال الشاعر إذ يستحضر صورة ما من محض النسيج المحاكى لصورة الواقع فذلك ناجم عن حصيلة من التنسيقات التي يرتبها الخيال المبدع لكل ما تميز من الصور و الأفكار بالإضافة إلى موهبته الفنية، و ليس له أن << يتعلق على ذاته ليمتاح من طبعه و ينقل عن شيطانه المزعوم و لكنه ناتج عن اللقاح المعرفي بين طبعه الفطري و خبرات الآخرين >>[205] دون إغفال دور الفكر الذي يهدي القوة المميزة في عقد القرائن بين الاقتباسات، و هنا تعمل قوة التصور عملها، في إدراك الصور بعد تحصيلها بالاعتماد على << القوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني و ملاحظة الوجوه التي منها تلتئم، و يحصل لها ذلك بقوة التخيل و الملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض و لما يمتاز به (...) بعضها من بعض و يشارك به بعضها بعضا>>[206] .

و نلحظ هنا تجاوب القوى الفاعلة للنظم و المكونة للطبع متشابكة لا مرتبة و لا متتالية كما رأى بعض نقادنا العرب.

إلا أن ما يضيّق الخناق على الفعل الإبداعي هو كون الصورة المقتبسة عن طريق الخيال انعكاسا حقيقيا لما هو ماثل في الوجود؛ << كون خيالات ما في الحس منتظمة في الفكر على حسب ما هي عليه، لا يتباين فيه ما تشابه في الحس و لا يتشابه فيه ما يتباين في

---

[203] محمد طه عصر، مفهوم الابداع في الفكر النقدي عند العرب عالم الكتب ، القاهرة، ط 1 ، 1420 / 2000 م : 106 .
[204] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 38 .
* أما المنهج الثاني سنخصص الحديث عنه في الفصل الثاني.
[205] محمد طه عصر، المرجع السابق : 105 .
[206] حازم القرطاجني ، المصدرالسابق : 38 .

الحس >>[207] و يبدو من هذا القول أن " القرطاجنّي " ربما يقصد الحواس الظاهرة لا الباطنة، و هذا ينطبق على النظرة الحسية المبدئية للصورة العيانية قبل حدوث الاختراق، بما تمتاز به من مادية جافة لأنها تقتضي من الشاعر امتلاك << قوة على معرفة ما تماثل [من الصور] (...) و ما تناسب و ما تخالف و ما تضاد و بالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو متنقلة >>[208] و لذلك فقد استدرك " حازم " قوله بإيجاد حالة إضافية يبتكر الخيال خلالها صورا أخرى ممكنة الحدوث لكنها غير متحققة في الواقع الحسي عن طريق <<الإدراك من أي طريق كان أو التي تقع، لكن النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولا في العقل ممكنا عند وجوده، و أن تنشئ على ذلك صورا شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض >>[209] .

يربط " حازم " هنا بين العقل عن طريق الإدراك و خيال المبدع و بين هذا الأخير و الحواس [210] ؛ فالحواس تنقل المشهد كما هو لتتصرف قوة التخيل فيه بحيث يعاد إنتاجه بالاستعانة بقوة التمويه و هنا تكون الصورة النهائية إما مؤثرة مع احتفاظها بانتمائها للواقع بتأييد من العقل و إما افتراضية غير موجودة في الواقع إنما يقبلها العقل.

و قد تحدّث الناقد عن عملية إدراك المعاني بدقة و هو في ذلك متأثر بـ " ابن سينا " كثيرا[211] ، << فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصور الذهنية في أفهام السامعين و أذهانهم ، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ >> [212] .

و رغم أن هذا التفسير مادي بحت لأنه يتحدث عن ارتسام الصورة و علاقتها بالجملة العصبية إلا أنه يحتوي معنى آخر و هو أن المعطى المادي الذي يقدمه السياق الخارجي يتم

---

[207] المصدر السابق : 38 .

[208] المصدر نفسه: 38 .

[209] المصدر نفسه : 39 .

[210] أنظر جابر عصفور، مفهوم الشعر: 102 .

[211] أنظر ابن سينا، الاشارات و التنبيهات، تحقيق سليمان دنيا، القسم الثاني ، دار المعارف، مصر، 1960 : 243 .

[212] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 18 – 19 .

تجاوزه عن طريق عملية المجاز أو بالأحرى الصياغة الجديدة بفضل المحاكاة التي تلفه مع قوة التخيل فيلبس شكلا مغايرا للواقع ليصبح فيما بعد كائنا غريبا بالنسبة لمتلقي الذي يحس بانجذاب إليه لأن الصورة تخفي في ثناياها مدركا أصيلا رغم قوة سبكه، و هنا يكون الاقتباس ناجحا بتصيره المألوف مستغربا .

و قد أشرنا سابقا بأن " حازما " ربما يقصد الحواس الظاهرة؛ فـ << الأشياء، منها ما يدركه الإنسان بالحس، و منها ما ليس إدراكه بالحس ، و الذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه لأن التخيل تابع للحس، و كل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخيله بما يكون دليلا على حالة من هيئات الأحوال المطبقة به و اللازمة له >>[213].

و يبدو من خلال الممارسة الإبداعية أن الصورة التي تنقلها الحواس مختلفة عن التي يتصورها الخيال لأن هذا الأخير يتجاوز و يخترق، و بالمقابل تنقل حواسنا نقلا أمينا يرتسم بعد ذلك في الذهن، فـ << الأشياء المدركة بالحس (...) تخيل بخواصها و أغراضها، و كلما كانت الأغراض في ذلك قرينة شهيرة مناسبة لغرض القول كانت أحسن >>[214] .

و هو ما يجعلنا نعتقد بأن الناقد و في مواطن كثيرة يومئ إلى ضرورة مجاراة الخيال لجمال الطبيعة بالدرجة الأولى ثم إضفاء بعض اللمسات الفنية على المعنى، فهل الطبيعة تنبض بالجمال بهذا القدر الذي يجعلنا ننقلها كما هي أم أن الجمال موجود بالذات المبدعة و الطبيعة هي التي تستفزه فيتحرك؟

و منها الأشياء التي ندركها و بالتالي نقتبسها بغير الحس، إلا أن الحواس لا تغيب تماما لأن المعاني التي لا تدرك بالحواس تبنى على قرائن حسية فـ << يقال الضئيلة الرقشاء، فتتخيل الحية >>[215] و هنا يلعب المجاز دوره بالاستعانة بـ << القوة الحسية و التصورية >>[216].

---

[213] المصدر نفسه : 98 .
[214] المصدر نفسه : 99 .
[215] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 99 .
[216] المصدر نفسه : 13 .

- إن " القرطاجنّي " يبين لنا كيفية اقتباس المعاني من مكامنها و نراه يركز على الطبيعة بشكل واضح خاصة عندما يتعلق الأمر بالمحاكاة التي يؤسسها على المعاني الجمهورية، فالمتصورات الواضحة تدرك عن طريق الحواس و معها الخيال فيجتمع الواقع بالخيال في نقل الصورة و اقتباسها و تظهر البراعة أكثر عندما يبدع الشاعر في تصور معان لم تنقلها الحواس و هي << التي ليس لها وجود خارج الذهن أصلا >>[217].

[217] المصدر نفسه : 15 .

م - تمنّع القصيدة:

تمر القصيدة - أثناء تشكّلها - بفترات حرجة ، يصبح القول فيها مستعصيا فيصاب الشاعر بالقلق ، بعد أن قطع بضع خطوات في صحبة الحلم في هالة من التوتر الفكري، المعرفي لتستكين الأشرعة دون سابق إنذار فـ << يبعد فيها قريبه و يستصعب فيها ريّضه >>[218] و هو ما يسمّى بتارات الشعر[219] و هو الزمن الذي تتمنّع فيه القصيدة عن مريدها فيصبح القول صعبا، << و قد أدرك القدماء شعراء و نقادا أن الشعر ليس شيئا هينا (...) و ليس ساذجا بسيطا كما يظن كثيرون >>[220] و قد تعرض " الفارابي " لهذه الفكرة و لكن قوله كان مقتضبا[221] و هو موقف لا يعيه المبدع إلا حين يخضع لسلطته.

و قد قسّم " حازم " هذه الموانع التي سماها عوادي إلى ذاتية متعلقة بالشاعر و أخرى موضوعية خاص بالنص، فأما الذاتية فهي :

<< 1 - أن يكون بالخاطر كسل فلا تسمو تلك القوة معه سموها مع النشاط >>[222] حيث يصاب الخاطر << بالفترة (و هي) الانكسار و الضعف >>[223] فلا يتمكن من معاودة الكتابة و لأجل ذلك سماها " حازم " بالعوادي و الخاطر لا يكسل إلا إذا تأثر بأحد العوامل إما الذاتية أو الموضوعية، لأن القصيدة تبدأ علاماتها بطاقة رهيبة تسكن الشاعر فيحس كمن عثر على ثروة هائلة تشعره بالفرح و النشوة و هنا يتخلص من كل ما يجعله تابعا للواقع فإذا ما طرأ طارئ ما خارت قواه و لم تستطع استرجاع طاقتها، وهي حالة ممكنة الحصول لكل شاعر كما يقول " ابن رشيق " إذ <<لا بد للشاعر و إن كان فحلا مبرزا مقدما من فترة تعرض له في بعض الأوقات >>[224] وهي محنة كل شاعر.

---

[218] ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء: 9 .
[219] أنظر أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم: 133.
[220] يوسف حسن بكار بناء القصيدة في النقد العربي القديم: 73.
[221] أنظر عبد الرحمان بدوي، أرسطوطاليس ، فن الشعر، ترجمة الفارابي : 156 .
[222] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 308.
[223] أنظر ابن منظور، لسان العرب مادة فتر، دار صادر بيروت، الطبعة 3، 1414 هـ - 1994 م : 43.
[224] ابن رشيق ، العمدة، ج 1: 184.

-2 - تاجيل الأفكار، فعندما تتزاحم الدلالات على المبدع يثبت إحداها على حساب الأخرى فـربما << شغله تلفت إلى غير الغرض الذي هو آخذ في صوغ العبارة له، و عاقة ذلك عن تسليط تلك القوة عن ضروب ما يقوم به من العبارات المختلفة >>[225] فيختار الأهم من الأفكار، و هذا الوضع شبيه جدا بمن يحيا في وسط خاص فإذا غادره فقد الحياة، فما يرد موجود في ذهن المبدع بصيغة أفكار مبدئية فإذا ما أطلق العنان لخاطره و تداعت الأفكار، و لم تثبت أعلنت رحيلها، و المبدع كما شبهه " ريتشاردز " أثناء الكتابة كجهاز يحتوي ما لا نهاية من البوصلات التي تتحرك في اتجاهات مختلقة و لا يمكنه تحديد مسارها و لا إيقافها[226] فإن طرأ خلل ما في سياق القصيدة يسارع إلى اكسابه << ما يرفع قبحا يضاعف حسنا، فينتهز الخاطر الفرصة في تحصيله >>[227] دون مراعاة للسياق العام و لا لضغوطه << ففي حال الانصراف إلى محل الالتفات تتوافق القوة الناظمة عما كانت بسبيله من تصفح العبارة المستمرة الحركات و السكنات على منهاج الوزن الذي بنى الكلام عليه والتغلغل إلى استخراجها من غمار العبارات غير المتزنة >>[228] و هنا يعمل الشاعر بالاستناد على القوة المميزة التي تحيله إلى البنية القلقة في ا لخطاب لمعالجتها.

- 3 – أما العائق الثالث فخاص بالوزن و مدى تقبل الشاعر له بـ << أن يدركه سهو، فيتعر ف عن الوزن الذي هو آخذ فيه إلى وزن يقاربه على سبيل الغلط >>[229] و بينما يعتقد بأن الوزن و القافية هما أكبر حاجز بالنسبة للمبدع فإن " القرطاجنّي " يرى بان العلاقة التي تربط بين الشاعر الأصيل و بين قصيدته هي الحميمية و الولع، و هو إحساس لا يعيه إلا المتمكن البارع << فالوزن أيسر شيء على من له أدنى بروع في هذه الصناعة >>[230] و قد رأى أحد النقاد المعاصرين بأن قدماء النقاد << كانوا يدركون - و إن لم يصرحوا أثر - المعاناة النفسية ، و كانوا

---

[225] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 308.
[226] أنظر ريتشاردز، العلم و الشعر ، ترجمة مصطفة بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية: 20.
[227] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 209.
[228] المصدر نفسه: 209 .
[229] حازم القرطاجي، المصدر السابق: 209 .
[230] المصدر نفسه : 209 .

يدركون أن الشاعر الحقيقي لا طاقة له و لا حول في اختيار الوزن >>[231] و قد استشهد بـ " ابن رشيق " إذ قال << و المطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان و أسمائها و عللها، لنبو ذوقه عن المزاحف منها و المستكره، و الضعيف محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن >>[232] .

و لكننا نرى - و بناء على رأي حازم " القرطاجنّي " - بأن المعاناة النفسية التي يسببها الوزن كحاجز ضد تفتق المعاني، لا يحسّها إلا الشاعر الضعيف، بينما نجد أن الشاعر القوي الطبع تتجاوز معاناته الأوزان، و القوافي لأن هذه الأخيرة تنساب مع الأفكار و المعاني و هذا لا يعني أبدا بإمكانية اختيار وزن القصيدة و قافيتها كما رد الدكتور " يوسف بكار " على الدكتور احمد بدوي.

و أما السهو الذي يصيب المبدع فذلك راجع إلى تغير الوزن فجأة بعد أن سار عليه و ألفه فلا يحصل له << ولع بالاستمرار على ما لم يتقدم له إلف به و لا سلف له عمل فيه، من شأن النفس أن تحرص على إتمامه، و لا استثار فائدة فيه ولعه و بما قد ألفه و تقدم له عمل فيشتاق إلى إتمامه >>[233] و رغم غرابة هذه الوشيجة إلا أنها منطقية و عادية بالنسبة لذوي الطبع الأصيل، فالقصيدة ما إن تنبثق كهاجس تنتمي لمبدعها لينشأ الولع الذي يكبر باستمرار الرحلة، فإذا غير الوزن << لا ينبعث الخاطر بالقوة انبعاثا يمكنها من ملاحظة ما وضعه من العبارات موافق للوزن المبني بديها، فيتعذر على هذا صوغ الكلام بحسب الوزن المخرج إليه السهو >>[234] و هكذا فإن الأوزان تتنافس فيما بينها لنيل اهتمام المبدع فهي لا تبغي التأجيل << و لو لم يتعذر على هذا التقدير أيضا لم يحصل للناظم البغية مما أراد من الوزن الأول >>[235] و الأمر عينه يقال بالنسبة للمعاني و إن كانت هذه الأخيرة أكثر انفلاتا من الوزن لأنه قانون بينما تبقى المعاني أفكارا مجردة خاصة قبل تأسيسها.

---

[231] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) دار الأندلسن لبنان، ط 2 ، 1403 هـ/ 1983 م : 160 .

[232] ابن رشيق، العمدة، ج 1 : 121 .

[233] المصدر نفسه: 209.

[234] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 209 .

[235] المصدر نفسه: 209 .

و قد اعتبر " حازم " أن التفات الشاعر إلى وزن بديل عيب في الشعر و << وقوع مثل هذا الغلط عن وزن الكلام بحسب العروض المقصودة بالقصد الأول على كل حال >>[236] لأن الشاعر أثناء الكتابة لا يضع الوزن في الاعتبار قدر اهتمامه بالمضمون فإذا انساق معه فقد تمرق القصيدة عما وضعت عليه من عروض فيختل وزنها أو << إذا نال منه [الخاطر] الكد و الكسل ، و إن كان هذا إنما يعرض في الأقل، و في الأوزان المتشابهة نحو مجزؤ الوافر و الهزج >> [237].

و قد يجد المبدعون صعوبة مع الوزن إذا طلبوا المعاني البديعة << حيث يريدون تضمين المعاني في الألفاظ القليلة، أو حيث يريدون صوغ الكلام على هيئات بديعة يحتاج فيها إلى إمرار الفكر على الألفاظ التي يحس أن ذلك متأت فيها و إلى التنقيب عما يهيء الكلام بتلك العينة من الترتيبات و الوضع >>[238] و هنا لا بد من التناسب بين الوزن و المعنى من جهة و بين اللفظ المعنى من جهة أخرى؛ لكي لا يعيق خلل الوزن سير عملية الإبداع بتذبذب نشاط المبدع بين صدر القصيدة و وسطها و عجزها و في هذا يتفاوت الشعراء.

- 4 - و يتعلق المانع الرابع باللغة و سجنها، و هو العائق الذي يتحدث عنه جل الشعراء انطلاقا من كون اللغة قاصرة عن احتواء ما يفكر فيه المبدع و يشعر به فـــ << اللغة معطى مادي محدود، و الهاجس الشعري معطى روحي غير محدود >>[239] و إذا كانت << العبارات في الذكر قليلة فيعز و جود ما يجيء من العبارات عفوا من غير احتيال و لا تكلف لذلك >>[240] و عجز اللغة يقابله مباشرة قلة العبارات في مقابل السير العرم من الأفكار في الذهن، و إذا ما حدث العكس و قلت الأفكار قلت المعاني أيضا و هنا تظهر براعة المبدع في التعامل مع الموقفين دون إحداث خلل في النص أو تكلف العبارات و حشوها لملء الفراغات التي تركتها العبارات الناقصة <<

---

[236] المصدر نفسه: 209 .
[237] المصدر نفسه: 209 .
[238] المصدرنفسه : 209.
[239] عبد الله العشي، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين: 166 .
[240] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 210 .

و الشاعر لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظه <<[241] بل يناسب بينها لدفع القصيدة للأمام أما العوادي الموضوعية فهي:

>> - **1** – أن يكون قدر الوزن فوق قدر المعنى <<[242] و هو الخلل الذي يقع فيه الشعراء إذا لم يكن الباعث جوهريا للكتابة بل جاعلين الوزن كهيكل عام و بدأوا بصعوبة ببعض الكلم و تلك هي الكتابة الباردة، و نعني بالبرودة ما يلحق بالخاطر من غير تعمّل و تكلف ، >> فيحتاج إلى أعمال الحيلة في ما يستحسن من الحشو . أو من المعاني التي يكون في اقترانها بالمعنى المقصود بالقصد الأول تحسين للكلام <<[243] .

إن التناسب بين الأفكار هو الذي يبطل مفعول التكلف و الحشو، و متى ما أحس المتلقي التطالب بين المعاني، و المشاكلة مع الوزن غض الطرف عن بعض التحسينات المبالغ فيها، رغم أن وقوع المبدع في هذه البوتقة يمنع تقدمه للأمام في أغلب الحالات لأن الوزن إذا كان مهيمنا على المعاني و عمل المبدع على إخفاء ذلك بـ >> حسن وضعه و نسقه و ترتيب بعضه من بعض، فيقل أيضا وجود ما يجيء من العبارات عفوا على هذه الصفة <<[244] .

- **2** - و مثلما لا يستحب أن تكبر الأوزن على حساب المعاني لا يجب أن >> يكون قدر المعنى فوق قدر الوزن فيحتاج إلى الحذف <<[245] و هنا تستحضر نصيحة " أبو تمام " " للبحتري " بقوله >> كن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام <<[246] ، و إذا ما بدأ الشاعر في حذف العبارات لإحداث التوازن في الأبيات لم يسلم من الوقوع في التنافر الذي يجعله لا يواصل الكتابة، لأن بعض الكلمات في الشعر إن

---

[241] مصطفى سويف، الأسس النفسية: 303.
[242] حازم القرطاجي ، المصدر السابق : 210.
[243] المصدر نفسه: 210.
[244] حازم القرطاجني ، المصدرالسابق: 210 .
[245] المصدر نفسه: 210 .
[246] المصدر نفسه : 203 .

حذفت أو غيّرت فسد المعنى و حدث ما سماه " الجاحظ " تبرؤ المعاني من بعضها البعض [247] .

- 3 - أن << يكون المعنى دقيقا إلى إيراد العبارة عنه على صورة يقل ورودها عفوا >>[248] و هذا لا يعد عائقا بالنسبة للشاعر المبدع لأن المعنى لا يرد إلا و حضرت معه الصورة التي ستحتضنه، و إذا ما وجد لفظ بلا معنى أو العكس فإن ذلك مبني لا محالة على المبالغة و التصنع، و المعنى كلما كان بحاجة للتغيير كان وقوف الشاعر معه مطولا بما يحول دون إتمام الكتابة.

- **4** – أن يبني الشاعر قصيدته على المعاني التي يقل الاهتداء إليها و أن تكون من << المعاني التي العبارات عنها قليلة في اللسان فلا يتمكن الخاطر من إيرادها موزونة إلا بتعمل و محاولة >>[249] فإذا جنح إلى حب التفرد في الإتيان بالبديع البكر أعمل فكره في إيجاد الحلة المناسبة للمعنى الفريد و بهذا ينحصر تفكيره على البحث فقط فلا يسمح لقوته الشاعرة أن تعمل عملها.

إن العوادي التي ذكرها " حازم " الخاصة بالشاعر أو بالشعر تتعلق بنفس المبدع و قدرته على الاستمرار في القول قياسا إلى ما يعيقه. و خاطر الشاعر لا يمكن أن يصاب بالكسل أو الفتور إلا إذا حدثت عوائق موضوعية أو ذاتية فانصراف الشاعر عن القول نتيجة لهذه العوامل.

يعد التكلف شركا بالنسبة للمبدع و بعد الانصراف عن إنشاء القصيدة، فيكون قبليا إذا لم يكن الباعث أصليا و فاعلا في القصيدة خاصة إذا شغل المبدع نفسه بالوزن و كيفية الإمساك به أو بعديا بالمعاني و الألفاظ و طريقة اجهادها لمحاكاة الصورة النموذجية التي يريد المبدع الوصول إليها (العائق الموضوعي الثالث و الرابع).

أما اللغة فإنها القيد الذي ما انفك يحاصر الأفكار في معاقلها، و << التجربة الشعرية بعد انتقالها إلى الورقة أصغر بكثير من التجربة الداخلية التي يعيشها الشاعر

---

[247] الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1: 66 .
[248] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 210.
[249] المصدر نفسه: 210.

<<[250] و لا بد من القول هنا بأن الشعر ليس صعبا إلا في حالة تمنعه، و إذا ما حدث و فعل فلا بد من الأخذ بنصيحة " بشر ابن المعتمر " بقوله: >> فإن أنت ابتليت بأن تتكلف القول و تتعاطى الصنعة و لم تسمح لك الطباع فلا تعجل و لا تضجر<<[251] فالقصيدة ليست عملا إضافيا سخره صاحبه في أي وقت شاء.

[250] نزار قباني ، عن الشعر و الجنس و الثورة: 39.
[251] ابن رشيق، العمدة، ج 1: 192 .

8 - طبقات الشعراء :

عرف النقد العربي القديم فكرة << تصنيف الشعراء إلي طبقات و ألفوا كتبا فيها :طبقات فحول الشعراء لابن سلام ،و طبقات الشعراء الثقات "لابن نجيم " ، و طبقات الشعراء لابن المعتز ...الخ >>[252] وبين جميع ما ألف في الطبقات ذاع صيت كتاب "ابن سلام " و" ابن المعتز " ،و علي الرغم من كون هذين المصنفين خطوة جريئة للتميز بين المبدعين إلا أن عدم وجود مقاييس محددة في ذلك حال دون بلوغ الغاية المنشودة فقدم قسّم " ابن سلام " طبقاته حسب << الأسلوب الشعري بصرف النظر عن الاختلاف الزمني >>[253] مما جعل منهجه متذبذبا << لأن الطبقة لم تكن واضحة ، ولعل تقسيمه الرباعي جاء اعتباطا >>[254] و نلمس ما في هذا الحكم من تعسف كبير ،لأن هذا التقسيم كان واضحا و مفهوما في عصر ابن سلام و بالمقابل اكتسب سمة الغموض عندما نظر إليه من سياق ثقافي مختلف .

و إذا وصلنا عند حازم وجدنا الرؤية تغيرت إذ أصبحت المفاهيم مختلفة فغدت أكثر نضجا و موضوعية ، فهو يقسّم الشعراء حسب مقاييس عائدة للمبدع ذاته ، و أخرى خاصة بالنص و هي على النسق التالي :

8 – 1 / المقاييس الذاتية :

8 – 1 – 1 / المقياس الذاتي الأول:

التفاوت في امتلاك القوى الناظمة:

يصنف " حازم " الشعراء تبعا لمقاييس ذاتية تدخل في تركيبة كل واحد منهم، و لما كانت القوى العشر الناظمة هي أهم ما يميّز الطبع كان التفاوت في اكتساب هذه القوى و مدى فاعليتها أمرا حتميا فـ << للشعراء و ذوي الدعوى في مشاركتهم أو

---

252 أحمد مطلوب ،معجم مصطلحات النقد العربي القديم :285.

253 رجا عيد ، التراث النقدي ،نصوص و دراسات منشأة المعارف الاسكندرية د ط : 1983: 167 .

254 احمد مطلوب ،معجم مصطلح النقد العربي القديم :285.

وجود بعضها أو عدمها[القوى] بالجملة ثلاث مراتب >>[255] و من خلال هذه المنازل تتحدد شاعرية الشاعر و تمكنه من فرض الشعر بالسليقة، فكلما امتلك الشاعر اكبر عدد من القوى كان أرفع مكانة من أقرانه؛ و بناء على ذلك فإن **أولا:** << أهل المرتبة العليا هم الشعراء في الحقيقة >>[256] و تنقسم هذه المرتبة بدورها إلى طبقات ثلاث:

أ ـ << **الطبقة الأولى:** الذين حصلت لهم هذه القوى على الكمال في الجملة و الكمال في بعض دون بعض >>[257] **.**

و يرى الناقد أن هؤلاء الشعراء توفرت لهم كل القوي بما يجعل تمكنهم علي الاسترسال في القول يتم بطريقة انسيابية كما أنهم <<يقوون على تصّور كليات المقولات و مقاصدها و معانيها بالقوة قبل حصولها بالفعل ، فيتأتي لهم بذالك تمكن القوافي و حسن صور القصائد و جودة بناء بعضها علي بعض >>[258]**.** و كلمة <<بالقوة >> هنا لا تعني التكلف ولا إعمال الخاطر في تصور الكليات بل هو امتلاكها بالقوة . بالمتانة التي تجعل فعل الكتابة غير خاضع لأي عائق خارجي ، فمتانة القوة على التصّور في بعديها أي ما يقارن بالمقاصد الكلية ، أو الصورة العامة للقصيدة ،و القوة علي التخيل بالإضافة إلى بقية القوة ، يجعل من القصيدة قطعة حذقة يراعي فيها صاحبها و إيجادة سبكها بما لا يجعل فيها أي خلل لغوي أو فني.

ب ـ الطبقة الثانية:<< من كان قسطه من جميع هذه القوة أو أكثرها متوسطا أو غير بعيد من المتوسط >>**.**[259] و هذه الطبقة أصحابها أقل براعة من أصحاب الطبقة الأولى لأن توفر القوى الناظمة في طبعهم أقل نسبة . فهذه الطبقة << تتصور كثيرا من ذلك و إن لم تبلغ في ذلك مبلغ الطبقة الأولى ، فيتأتي لها كثيرا مما تأتي للأولي >>[260] مع ظهور فارق جوهري في درجة تمكن شعراء هذه الطبقة ، و هو راجع لا إلي ظهور هذه القوى ، بل إلي عدم ارتقائها إلي أسلوب الدرجة العليا لأنها

---

[255] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 201.
[256] المصدر نفسه: 201.
[257] المصدر نفسه: 201.
[258] المصدر نفسه :201.
[259] المصدر نفسه : 201.
[260] المصدر السابق :201.

(القوى) لا تتسم بالكمال و الجودة ،فقد تكون بعض القوة ضعيفة نوعا ما مقارنة ببقية القوى ، و لذلك فان قوة بعض الجوانب تغطي و هن الجوانب الأخرى ، فتغطي قوة التخيل علي القوة المسيّرة للعبارات أو التي تصل بين الأجزاء ،فلا يكاد يظهر خلل ما في السياق إلا و تخفيه قوة أخرى مساندة . فالشاعر و إن امتلك كل القوى الناظمة فهي غير متساوية في الجودة و القدر و لذلك تتضافر فيما بينها فتكون القصيدة ذات بناء محكم .

ج – **الطبقة الثالثة :**<< من كانت أقسا طه مما حصل له من هذه القوة مع قلتها غير عامة في جميعها >>[261] و هذه الطبقة تظهر قوة أصحابها في النظم من خلال بعض المقاطع دون بعض ،لأنها << لا تتصور إلا القليل من ذلك كأوائل القصائد و صدورها وما يكون من مقاصد الشعر بمحل عناية من أنفسها ، فقد يتفق لهذه الطبقة أيضا أن تبني الكلام و القوافي بناء حسنا>>[262] .

و شعراء هذه الطبقة أقل مستوىً من سابقتيها مع أنهم يتقاطعون معا في مواطن حسن كثيرة ، فالطبقة الأولى تحصل لها كل القوى كما و كيفا، بينما الثانية تحصل لها كمًّا مع تقارب نسبي في نوعية القوى ،و هو ما يجعل هذه الطبقة تتقاطع مع الطبقة الثالثة التي لا تتخيّل إلا اليسر من مقاصد الشعر ، و هذا القليل قد يسهم في إعانة القوة الناظمة علي << أن تبني الكلام و القوافي بناء حسنا >>[263].

<u>ثانيا : المرتبة الثانية</u> *<< من له أدني تخيل في المعاني و دربة في إيراد عباراتها(متزنة أو مرتبة) ، وإن لم يكن له في القوة الباقية إلا ما يعتد به ، فنظم هذا منحط عن نظم من استكمل ما نقصه و مرتفع عن كلام / من لا تخيّل له في المعاني ولا دربة بالتأليف >>[264] فقدرة الشاعر في هذه المرتبة بسيطة قياسا إلى شعراء المرتبة

---

[261] المصدر نفسه:201.
[262] المصدر نفسه :202.
[263] المصدر نفسه :202 .
* تتدرج المرتبة الثانية بعد المرتبة العليا أو الأولى التي تتضمن الطبقات الثلاث المذكورة .

[264] حازم القرطاجني ، المصدر السابق :202.

الأولي باختلاف طبقاتهم لأن ضعف هذا الشاعر راجع لقصور خياله في تجاوز المألوف – و سنتحدث عن تفاوت الشعراء في ملكة الخيال فيما بعد – بالإضافة إلى نقص المران على إيقاع التناسب بين المعاني ،و إذا لم يتمكن المبدع من ابتكار المعاني بجدة عن طريق تصوراته فذالك عائد لأن القوة المفكّرة لم تتمرّس مع الخيال بما يجعل الفعل ممكنا . فالدربة المستمر بالإضافة للقراءة الدائمة تنوع الاحتمالات النصية و تشعبها فتصبح قدرة الشاعر تبعا لذلك حية متفاعلة مع الصور مستعدة لانتقاء و تصور العبارات الرائعة و إيرادها المحل المناسب بها ، ووسطية هذه الطبقة جعلت شعراءها لا يبلغون جودة و إتقان شعراء المرتبة العليا كما لا تقصر قدرتهم بالقدر الذي تكون عليه عند أصحاب المرتبة الثالثة .

ثالثا: المرتبة الثالثة : و لنا أن نتخيل حال شعر أصحاب المرتبة الثالثة قياسا لما قيل <<و هم الذين لا ينتسبون إلى هذه الصناعة بغير الدعوة ، فمنهم طائفة لا تتقنص و لكن تتلصص و لا تتخيّل بل تتحيّل بالإغارة علي معاني من تقدمها و إبرازها في عبارات أخرى النمط الثاني لا يتخيل ولا يتخيل ولكن يغير ولا يغيّر، و النمط الثالث و هم شر العالم نفوسا و أسقطهم همما و هم النقلة للألفاظ و المعاني على صورها في الموضع المنزل منه من غير أن يغيروا في ذالك ما يعتد به >>[265] .

إن النظم في هذه الطبقة لا يعتمد علي الطبع السليم لصاحبه ، بل يرتكز علي ما تم الإطلاع عليه (النوع الأول) و يعاد صياغته بالتحيّل في تفسير الألفاظ ، و انتقاء ما جاد من المعاني لأن القوة الشاعرة لا يمكنها الاعتماد علي بقية القوى و هنا تتقاطع النصوص بنسق إيجابي ، و كلما أوغلنا في النمطين الباقين ضاقت سبل الابتكار على صاحبها فاستحضر صورة نموذجية و حاول أن يولد منها أنماطا جديدة ، وإذا تلاشي مفعول القوى فإنّى له أن يلاحظ وجوه التناسب و يهتدي لما راق من العبارات ،فغياب القوى المائزة و الحافظة و الناظمة يذبذب عملية النظم و يجعلها غير أصيلة فتفقد الكتابة توازنها النصي شيئا فشيئا .

[265] المصدر نفسه:202 .

و هنا ينقسم الشعراء في مواجهتهم لهذه الفجوة الخطيرة ؛ فمنهم من يأخذ معاني غيره من الشعراء و كما قال حازم << طائفة لا تتقنص ولكن تتلصص ...>>[266]. و حتما فإن ظاهرة السرقات الأدبية هي نتيجة ملحة لأن تلاقح النصوص أمر وارد ،إلا أن الأمر الذي يرفضه الناقد هو سوء الأخذ بـــ << أن تعمد إلي المعني فتتناوله بلفظه كله أو أكثره أو تخرجه في معرض مستهجن >>[267] و هو نتاج فساد الطبع الشعري ،و هنا لا يمكن أن ننكر على بعض الشعراء إتقانهم لفن التعديل و التغيير لتزدان العبارة بحلاوة واضحة ،إذ يتم استحضار معنى جيّد ليوظف بأسلوب بديع و بتحيّل فيه إيقاع التناسب بينه و بين السياق اللغوي.

الشاعر الذي يعنيه " القرطاجني " هنا هو الذي ينثر في خطابه شذرات نصيّة شتي شرط أن لا ينقل المعاني كما هي و هو حال الطائفتين الثانية والثالثة ممن يرصّ المعاني بألفاظها دون تعديل أو تغيير .

و تجدر الإشارة هنا أن النصوص ليست جديدة بأصلها بل هي كذلك بطرائق صوغها و بنائها ، فكل خطاب مهما بلغ درجة الإتقان و صنوف البراعة لا يمكن أن يكون بكرا بل هو حامل لهمسات نصوص أخري تتحاور معه و تتقاطع معا في زوايا عديدة .

2-1-8 / المقياس الذاتي الثاني: والذي يصنف من خلاله "حازم " الشعراء هو **قوة التخيّل** و بناء على نوعها ينقسم المبدعون إلى :

أ - شعراء منتظمي الخيالات : - و لا يقصد بالانتظام الترتيب لأن ذالك يتناقض مع وظيفة التخيل كما أن الإبداع الحقيقي لا يعترف بالنمطية ،بل المعني في ذالك أن القوة المخيلة للشاعر لها من الحيوية ما يجعل استحضار الأفكار و الصور يتم بتلقائية تامة دون بتر لعملية التصور أو تشظية النظم فيغدو << المنتظم الخيالات كالناظم الذي تكون عنده أنماط الجواهر مجزأة محفوظة المواضع عنده ،فإذا أراد أي

---

[266] حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء و سراج الأدباء :202

[267] ابو هلال العسكري ، الصناعتين : 229..

حجر شاء عمد إلى الموضع الذي يعلم أنه فيه فأخذه منه و نظمه >>[268]. و حديث حازم عن انتظام الخيالات مقترن باجالة الخاطر ، فالشاعر << إذا أراد مثلا أن يقول عرضا في نسيب أو غير ذالك وجد خياله اللائق به قد أهبته له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مرتبة فيها علي حد ما وقعة عليه في الوجود ، فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلي حقائقها >>[269].

والأشياء التي يرمي الناقد إلي نقلها كما هي المعاني الجمهورية التي يكسوها أكثربمضامين تبدو من خلالها جديدة بالملاحظة و القراءة ،<< فمن كانت خيالاته و تصوراته منتظمة فانه يقصد بملاحظة الخاطر منها إلي ما شاء فلا يعدوه >>[270] وهكذا فإننا نلاحظ أن الانتظام و الترتيب هي مرادفات للتناسب بين الواقعين الافتراضي الخيالي و الواقعي و لأن تجسيد هذا التناسب لا يمكن انجازه فان المحاولات تستمر و من خلال ذالك يظهر قوة الخيال المتقد الذي لا يشقي في الابتكار و التنسيق كما لا تعوقه أي فواصل زمانية أو سياقية .

ب- الشاعر المتعكر الخيالات : و مصطلح الاعتكار أو التعكر يوحي << بعدم الوضوح و التشويش>>[271] و هو ما يرمي له حازم ،فالشاعر في مثل هذه الحالة تكون لديه المادة الأولية عينها كما هي عند النوع الأول إلا أن تعامله معها أشبه بـ << ناظم تكون جواهره مختلطة ، فإذا أراد حجرا علي صفة ما تعب في تفتيشه و ربما لم يقع غلي البغية ،فنضم في الموضوع غير ما يليق به >>[272]. وإذا كان الشاعر هنا لا يستطيع إيراد التوظيفات في المقام الملائم لها فلأن ذلك راجع لتقصور القوة على التهدّي الحسن و القوة المائزة بين الخيالات ،و هو ما يؤكد أن عملية التخيّل عند حازم ليست ذات طابع آلي ، أو ميكانيكي مستقل بذاته بل هو مرتبط بكل أطوار الكتابة ،و الحل الذي يقدمه للشاعر الذي تعتكر خيالاته هو التركيز في ملاحظة الأشياء و <<

---

[268] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء :43..

[269] المصدر نفسه :42.

[270] المصدر نفسه :43.

[271] ابن عمر الزمحشري ،أساس البلاغة ن دار صادر بيروت ، الطبعة الاولي ،1922 -1412: 431.

[272] حازم القرطاجني المصدرالسابق: 43 .

طول السدر* لكون الأشياء التي في الحس أوضح من التي في التصور / والذهن >>[273].

إن الانتظام و الاعتكار اللذان يقصدهما حازم يتعلقان بما قبل عملية التجاوز الفني فهو يتحدث عن صور متطابقة و أخري غير ذالك كما انه يتطرق إلي كيفية حفظ هذه الخيالات و هو ما يسوقنا مباشرة إلي ذاكرة المبدع و مدى استعابها لهيئات و صور الأشياء الموجودة في الطبيعة ،و ذاكرة الفنان تختلف عن نظيرتها عند الفرد العادي لأنها تنقل تفاصيل بسيطة قد تتجاهلها الذاكرة العادية ، هي في غاية الأهمية بالنسبة للمبدع و لذلك فإن " حازما " ربّما كان يقصد هذه الجزيئات المهمة و ضرورة الاهتمام بها فهي التي تصنع القصائد العظيمة .

و بناء علي ما سبق فان الذاكرة الحافظة للخيالات كلما كانت مستعدة للاستيعاب تجلت الأشياء أمامها واضحة ويسهل بالتالي حفظها ،أما إذا كانت الخيالات متعكرة فلن يؤثر فيها وضوح الأشياء في الواقع و هو ما سيؤدي إلي اعتكار في الذهن و في ا لتصور و هنا يقع معتكر الخيالات في المرتبة الثانية التي صنف فيها حازم المبدعين إذ ينقضه إحداث التناسب بين الصور و إنزالها الموضع اللائق بها ،ولذلك فان البصيرة الفاحصة هي الخلاص لهذا الوضع ، و هو ما لا يحصل إلا بالتروي .

[273] المصدر نفسه :43.
* السدر البصر النافذ الزمحشري ، أساس البلاغة :290.

3-1-8 / مراتب الشعراء حسب قوة التهدّي:

و مثلما يختلف الشعراء في كيفية تخيّلهم فهم يتباينون أيضا << في تهدّيهم إلى العبارات التي ترد علي الأفكار أول ما ترد عليها متزنة منطبعة علي مقدار الكلام القفي مقطعه إلى العبارة ليست توجد أول ورودها علي الأفكار متزنة منطبعة علي ما يراد صوغ الكلام بحسبه،لكن توجد قابلية لأدني تغيير يصيرها منطبعة علي ما يراد من ذالك >>[274].

إن " القرطاجني " يرجع ورود العبارة موزنة دون حاجة لتعديل ،أو غير ذلك لقوة التهدّي عند الشاعر باعتبار أن هذه القوة مؤسسة للطبع و بالتالي فان الوزن و القافية لن يكونا عائقا [275] بالنسبة لسير العملية الإبداعية إذا كان الطبع هو الأصل و تبعا لهذه الاختلافات فان << للشعراء (...) مراتب ثلاثا :الأولى أن تكون قوة الشاعر الناظمة في أكثر أمرها لا تلاحظ / ما يصلح أن يكون عبارة عن المعني مما ذمّه الذكر به مليا عند اقتضائها إياه أول ملاحظتها إلا علي الهيئات التي تكون نقل الحركات و السكنات فيها بحسب ما يقتضيه الوزن الذي يريد بناء كلامه عليه فيولج الخاطر إلى اللسان موزونا >>[276]. أن هذا النوع من الشعراء يكتب إذ تنساب الأفكار عليه و العبارات، إن ملاحظة انسجام الوزن مع ما تم نظمه ، فأغلب العبارات ترد موزونة بما يرد السياق فلا تحتاج إلى حذف أو زيادة و هو القول الذي تعمل فيه البديهية عملها ،وأغلبه يكون في الارتجال حيث تتكاثر المعاني و تتداعي مقفاة غير متذبذبة ولا مضطربة فهي بحاجة للإثبات فقط .

ـ أما المرتبة الثانية فتضم: << من ليس له قوة علي إحضار العبارة متزنة علي البديهة الا في قليل من المواضع ،بل يحضر العبارات بحيث تقبل التغير و التصيير

---

[274] حازم القرطاجني،منهاج البلغاء و سراج الأدباء:207.
[275] انظر تمنع القصيدة من هذا البحث :
[276] المصدر نفسه :208.

إلي الوزن المقصود بأدنى سعي >> [277] و في هذه الحالة يزاوج الشاعر بين البداهة و التروي و هي الطريقة التي أشار إليها " ابن طباطبا " العلوي في قوله << فإذا أنفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرويه أثبته ،و أعمل فكره في شعر القوافي لما تقتضيه من المعاني >>[278] فالبديهة هي المنطق حيث تتأسس بعض الأبيات إلا أن هذه التأسيس مبدئي للأن المعاني تبقى قلقة فهي بحاجة لبعض التعديلات و التغيرات التي يجريها الشاعر فتصبح أكثر اتزانا و ثباتا، و عملية التعديل عند حازم هي جزء من النظم و هو ما سنلاحظه عند حديثنا عن التروي في النظم

- و<< المرتبة الثالثة من لا يستطيع إحضار العبارات متزنة أول إحضارها، و يحضرها مع ذلك غير قابلة التحضير إلى الوزن إلا بكدّ و تعب >>[279] و أصحاب هذه المرتبة هم ذاتهم أصحاب المرتبة الثالثة في امتلاك القوى الناظمة، فغياب القوى المتضافرة يؤدي حتما إلى عدم التحكم في الأوزان و القوافي.

إن قضية البديهة و علاقتها بالعبارات الموزونة أمر نسبي في العملية الإبداعية و رغم جرأة " القرطاجنّي " في مثل هذا التصنيف إلا أن حديثه موسوم بالمبالغة نوعا ما فلا يمكن أن يكون أي شاعر مهما كان مجيدا معتمدا على البديهة في شعره دون الرجوع للروية و سنقف عند هذا الجانب في مجال أنسب[280] و " القرطاجنّي " يثبت هذا الرأي عندما يعتبر فعل الحذف و التغيير جزءا من فعل التأسيس الإبداعي و ما يحسب لحازم في هذا التقييم أنه ربما ينبهنا إلى شاعر لا تعيقه الأوزان و لا القوافي و آخر تشكل له هذه العناصر أكبر عاتق في الكتابة.

- أما المقاييس الموضوعية التي يختلف فيها الشعراء فهي كثيرة؛ فالناقد لا يذكر قضية إلا وصنّف المبدعين فيها إلى طبقات و مذاهب مثل، الاعتناء بالمطالع، و طرق

---

[277] حازم القرطاجني، المصدرالسابق: 211.
[278] ابن طباطبا العلوى ، عيار الشعر: 43.
[279] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 211
[280] أنظر في هذا البحث في الارتجال و التروي:

التصرف في المعاني الأوائل و الثواني، و سنتوقف عند هذه المواضع عند حديثنا عن النص لمناسبة ذلك له.

إن مصطلح الطبقات عند " حازم "غير مقترن بزمان أو مكان معين و تصنيف الشعراء حسبه لا يخضع إلا لما يميز بينهم بموضوعية تامة، فهم يختلفون في مقدرتهم الشعرية و لذلك فهم مصنفون إلى مراتب و طبقات، كما يتفاوتون في قوة خيالاتهم و لذلك فهم أنواع أو بالأحرى نوعان، و لأن " القرطاجنّي " حاول التزام الموضوعية التامة كان من تبعات ذلك التعسف الكبير في تقسيم الشعراء إلى أصحاب بديهة و أصحاب ترو و تعديل ، و ذلك شطط كبير، فالبديهة ليست عنصرا كيميائيا يمكن حصره و إخضاعه للتجربة و كذلك التروي، و مع أننا لا ننكرر تفاوت الشعراء في بعض القضايا الذاتية أو الموضوعية إلا أن ذلك لا يعني مطلقا تصنيفهم إلى منتظمي الخيالات أو معتكريها، أو ذوي البديهة أو التروي و ربما كان ذلك السبب الخفي وراء عدم تسمية أي شاعر صمن أي طبقة أو مرتبة لأن ذلك غير ممكن.

9- الارتجال و التروي :

ركز " حازم " جهده لرفع قيمة الشاعر و إخراجه مما أصاب ذوقه و حسّه من فساد و جمود في الابتكار الفني، وضعف في الحاسة الشعرية،و لأن طرق الكتابة الإبداعية تختلف من شاعر لآخر فإن الناقد قد قسمهم إلى شعراء مرتجلين أو متروين و هو تقسيم لا يمكن استيعابه إلا في ضوء الواقع المعيش .
و " القرطاجّني " عندما تحدث عن الارتجال لم يبسط القول فيه كما فعل بالنسبة للتروي ، و هو ما يجعلنا نتساءل عن هذه الروية خاصة إذا علمنا أن الكتابة الإبداعية في أصدق مراحلها لا تقترن بزمن معلوم فقد تكتب القصيدة في لحظات، كما قد يتم ذلك في ساعات أو أكثر .

فهل يحدث التنفيح أثناء العملية الإبداعية و فعل التأسيس في أوجه؟ أم أن ذلك لا يخرج عن إطار مسودة المبدع؟ .

و هل عملية التغيير المتكررة التي يتضمنها فعل التروي استجابة طبيعية لحضور المتلقي الذي تخط الوثيقة له؟ أم أن فكرة التحسين حاجة فنية في ذات المبدع بالدرجة الأولى؟ هل يمكن للشاعر أن يزاوج بين الارتجال و الروية في إبداعه؟ و هل كل القصائد بحاجة إلى تحسينات يجسدها فعل التروي؟

أدرك " القرطاجنّي " أن القصيدة الشعرية في عصره بلغت درجة كبيرة من الرداءة و الإسفاف ؛ فالشاعر لم يعد يهتم بشعره لا من حيث الشكل و لا من حيث الجوهر ، و هو ما جعل وصولها للمتلقين وصولا سلبيا ، و إذا كان الشعر بهذه الرداءة و هو يكتب بصفته الطبيعية فلنا أن نتصور شكله إذا أتى ارتجالا، هذا الارتجال الذي لا يتأتى لكل شاعر، لذلك فقد دعا الناقد إلى ضرورة التروي في نظم القصيدة إيمانا منه

بأن ضعفها لا يمكن أن يزول إلا بالرويّة و بالمقابل فإن << مآخذ القول في الارتجال قريبة سهلة لكون ضيق الوقت يمنع من بعد المذهب في ذلك >>[281] .

فعامل الزمن يلعب دورا هاما هنا، و الارتجال كما هو معروف << هو ما كان انهمارا و تدفقا لا يتوقف فيه قائله >>[282] إلا إذا تم عمله الفني و هو ما يحدث بانسياب تلقائي انقطع خاضع لِنَفَسِ الشاعر في القول و جودة طبعه.

أما إذا ولجنا إلى جوهر العملية الإبداعية فإن البديهة تعتمد على مبدأ المفاجأة كما تقتضي << أن يفكر* الشاعر يسيرا و يكتب سريعا (...) غير بطيء و لا متراخ فإن أطال حتى يفرط، أو قام من مجلسه لم يعد بديها >>[283] و الارتجال يرتبط بقرب المأخذ لأن، الشاعر صب كلامه صبا مباشرا و قد دعا " القرطاجنّي " شعراء زمانه أن يترووا أكثر في قصائدهم و لا يرتجلوا، لأن الارتجال يتطلب مهارات فنية عالية في التعبير و براعة فائقة في التأقلم مع مجريات القول.

فالمفروض على الشاعر إذ ذاك << أن ينظم (...) ما ينظم في أوحى من خطف البارق و اختطاف السارق، و أسرع من السماح العاشق و نفوذ السهم المارق، حتى يخال ما يعمل محفوظا أو مرئيا ملحوظا من غير حاجة إلى كتابة أو تعلل بتقفيه و تنفرد عند ذلك قضية الحال باختراع الوزن و القافية، و هم الشهود العدول الذين يجب الرجوع إليهم، و لا يجوز العدول بالشهادة على استطاعته و إن ذلك المنظوم ابن ساعته >>[284] .

الارتجال إذن مع سرعة البديهة ينتجان قولا بديعا مقنعا و مؤثرا في أغلب أحواله، و لأن الشاعر إذ يرتجل يصبو أن يكون قوله صائبا؛ << مستقصى فيه ما كان من

---

[281] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء :213.
[282] ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر، ج 1: 171 .
* " الفكرة هي أعمال الذهن و إجالته للوصول للمعنى " أنظر المعجم الناقد، أحمد مطلوب: 313.
[283] ابن منظور، لسان العرب ، مادة بده ، دار صادر ، لبنان ، الطبعة 3 ، 1414، 1994 : 475.
[284] على بن ظافر الأزدي بدائع البدائة نح محمد أبو القصل ابراهيم، القاهرة، 1970 : 7 نقلا عن احمد مطلوب، معجم المصطلحات النقدية: 59.

صفات الشيء المقول فيه لا (يقترن) بغرض القول أو غير مستقصى و كلاهما لا يخلو أن يكون مقرونا فيه بين المعاني المتعلقة بالشيء الموصوف و بين معان أخر يكون لها به علقة و لها إليه نسبة على سبيل تشبيه أو إحالة أو تعليل أو تتميم أو غير ذلك مما يكون به بعض المعاني يسبب من بعض، أو تكون المعاني المتعلقة بالشيء الموصوف غير مقترن بها شيء من المعاني >>[285] .

بمعنى أن المرتجل إذا أراد مثلا أن يصف القمر فإنه قد يستقصي صفات القمر و أحواله دون الإخلال بالمعنى العام و قد لا يستقصي أي لا يرصد ذهنه هذه الصّفات.
و من جهة أخرى فإن هذا الارتجال قد يكون مقترنا بمعان ترتبط مباشرة بالقمر كالمراحل التي يمر بها على سبيل المثال، كما قد يقترن بمعان أخرى بديلة ترتبط بالموصوف على سبيل << نسبه أو حاله ...إلخ>>[286] بالإضاءة ، و الكسوف ... إلخ ، و قد تكون المعاني التي يسندها المرتجل للقمر غير مقترنة به .

و هي الاحتمالات التي وضعها " القرطاجني " في حال الارتجال >> فأقاويل البديهة إذن أربعة أنما : **- 1** – قول مستقصي مقترن – **2** – و مستقص غير مقترن، **- 3** – و مقترن غير مستقص، **- 4 -** و غير مستقص و لا مقترن >>[287]
و الاستقصاء يرتبط بالأوصاف كما يرتبط الاقتران بالمعاني.

و يمكننا أن نوجد هذه الأحوال الأربعة في فكرة التناسب بين الغرض أو موضوع الارتجال و محتوى الخطاب من شكل يتجسد في الصياغة و المعاني، و قد رتب ناقدنا أحوال الارتجال الأربعة حسب تدرجها في الرداءة معتبرا أن << أفضلها الأول و أدناها الآخر >>[288] .
فمحاولة " القرطاجنّي " محاولة جزئية في شرح و تفسير كيفية الارتجال، لأن الحديث عن ذلك أشبه بتحديد معالم الطوفان أو رسم تقاسيم النار...

---

[285] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 312.
[286] المصدر نفسه: 213.
[287] المصدر السابق: 213.
[288] المصدر نفسه : 213 .

وقد يحدث ذلك حسب الناقد بأن << يتخيّل المرتجل ما يريد أن يقوله في وصف الشيء ثم يأخذ في نظم الشيء >>[289] .

إن الخطاب الشعري سواء أكان نتيجة الارتجال أم كان نتيجة تروٍ فإنه لا يبدع إلا في إطار القوى لأن الخيال لا يمكن أن ينشط بمعزل عن بقية القوى بصرف النظر إن كانت ناظمة أو حافظة أو مائزة فالقصيدة تنتج في كل حالاتها بتظافر القوى العشر رغم اختلاف الإطار الزمني ؛ لأن الشاعر المرتجل << يتسامح في كثير مما يتأنق فيه المروي/ و يقبل كثيرا مما لا يقبله المهذب المنتج لضيق الوقت و اتساعه على ذلك >>[290] .

و تجدر الإشارة هنا أن الارتجال أو البديهة يحصلان في المحاورات و المناظرات الشعرية الشفوية، لأن الكتابة حضور و غياب، إثبات و نفي ، حذف و إضافة، اختيارات لا تتاح للمرتجل، بالإضافة لكون أروع القصائد و أبلغ الأشعار التي جاءت فيها البديهة و حسن فيها الارتجال، قيلت شفاهيا لا عن طريق الكتابة و مثل ذلك ما روى عن اجتماع << الشعراء باب الرشيد فأذن لهم، فقال: من يجيز هذا القسم و له حكمه؟ فقالوا ما هو يا أمير المؤمنين ، قال:

* المُلْكُ لله وَحْدَهُ *

فقال الجماز: و لِلْخَلِيفَةِ بَعْدَهُ *

وَ لِلمَحْبُوبِ إذَا حَبِيبُهُ بُاَت عِنْدَهُ

فقال أحسنت و أتيت على ما في نفسي و أمر له بعشرة آلاف درهم >>[291] و إذ تتسارع عمليات البناء و الهدم الدلالية للتراكيب في السياق يلعب العامل النفسي دورا مهما في دفع هذه العملية أو إرباكها ، و هذا مرهون بمدى تظافر القوى المسؤولة عن

---

[289] المصدر نفسه : 213.
[290] المصدر نفسه: 213 .
[291] ابن رشيق، العمدة، ج 1: 173 .

الابتكار ؛ إذ ينتج الخطاب ارتجالا اثر اتحاد كل القوى و انسجامها مع التفكير المبدع و كلما أفرزت خلايا نصية جديدة و تكاثرت العبارات الشعرية تنامى التصاعد النفسي الذي يوازي تشكل الوحدات اللغوية و بقدر تناسب ذلك مع سلامة القوى المحرّكة للفعل الابتكاري كان الارتجال مستقصيا بالوصف المناسب، مقترنا بالمعنى أو المعاني الملائمة للموصوف.

إن صوغ فكرة الارتجال وفق هذا المنظور يضع أمامنا عدّة علامات استفهام عن علاقة الارتجال بالتروي ؛ فهل يمكن أن نعتبرهما حركة تأسيسية للمعنى على نسق واحد؟ و هل الارتجال اختزال لفعل التروي في إطار زمني مقتضب؟ و هل عملية الارتجال هي فعلا عملية ارتجال خالص أم أن التروي يحدث في ذهن المبدع بينما يتاح للمتروي تجسيد هذا الفعل على الخطاب لأن الزمان و السياق أنسب؟

و الشيء عينه يقال على التروي كمصطلح نقدي و علاقته بالارتجال: ماذا أضاف " القرطاجنّي " عما ورثه عن أجداده و هل يمكن الارتقاء بهذا الفعل جماليا ليصبح دعامة ثابتة في أي فعل إبداعي؟

و مصطلح الرويّة مطروق في النقد العربي القديم منذ بداياته الأولى فقد كان الشاعر الجاهلي يهتم بأمر إخراج إبداعه في أبهى حلة مهما كلفه الوقت و قد نقلت لنا كتب النقد أخبار " زهير بن أبي سلمى " الذي توسم كتاباته بأنها << ثمرة الشيخوخة العاقلة الواعية التي تجعل للعقل و الرزانة و التروي المحل الأول في كل شيء >>[292]

و لذلك سمي هذا الشاعر و من تبعه بعبيد الشعر الذين يبالغون في تحبير و تحكيك قصائدهم، مبالغة جعلت " ابن قتيبة " يصفها بالتكلف إذ يقول << فالمتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف، و نقحه بطول التفتيش، و أعاد فيه النظر كزهير

[292] حنا الفاخوري ، الجامع في تاريخ الأدب العربي ، الأدب القديم، دار الجيل ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1986 : 216 .

و الحطيئة و كان الأصمعي يقول : زهير و الحطيئة و أشباههما (من الشعراء) عبيد الشعر لأنهم نقحوه (...) يقول: خيز الشعر الحولي المنقّح المحكك >>[293] .

و الرويّة المؤسسة تستوجب << التأمل و التفكير في الأمر >>[294] كمبدأ أساسي << و التفكير: رديف التحبير، و هو الإعمال الطويل للذهن بغية التجويد، و يقابله الاقتضاب >>[295] .

و عى الناقد هذه الحالة و اعتبرها الخلاص بالنسبة لشعراء زمانه فـ << المباحث فيها كثيرة و المذاهب فيها بعيدة >>[296] و يسري مفعول الروية في الخطاب الشعري بإدامة النظر و التفكير المركز عكس ما يحدث في حال الارتجال الذي يتطلب كفاءة شعرية قوية مع إمكانية تغيير سير الخطاب في أي لحظة اقتضاها الحال أما إذا تمهل المبدع فإنه سيحقق الغاية عينها التي حققها المرجل و لكن تماشيا مع الظر وف المشكلة للحدث الشعري أي مسايرة السياق .

و إذا كانت البديهة تلقائية فإن << الروية (...) مرادفة للنظر و التفكير >>[297] لتباين الإطارين؛ فالحالة النفسية التي يعيشها المرتجل في تصاعد مستمر بينما في حال التحبير فإن المبدع بفعل ذلك يقدر تمكنه من ضبط أعصابه إذ يكتب براحة نسبية << لكون الزمان فيها يتسع لطلب الغايات المستطاعة في بناء الكلام >>[298].

و رغم اختلاف الحالتين يتفرد الجامع الجوهري مجسدا في الفعل الإبداعي و هو ما سنحاول اثباته و الكشف عن كيفية حدوث هذا الفعل إن ارتجالا أو ترويا.

إن المبدع إذ يرتجل بتنامي الحدث الجمالي نفسه بالدرجة الأولى فتسارع تبعا لذلك الوظائف العقلية و الفنية و تنحدر متحررة و رغم ما يبدو و على المرتجل من سكينة

---

[293] ابن قتيبة، الشعر و الشعراء: 7 – 8.
[294] المعجم الفلسفي: 629.
[295] الشاهد البوشويخي مصطلحات نقد و بلاغة في كتاب البيان و التبيين للجاحظ(94)..
[296] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 214.
[297] جميل صليبا، المعجم الفلسفي ج: 1 : 629.
[298] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 214.

ظاهرية فإن ما يحدث في داخله أشبه بحالة طوارئ عامة تُستدعى فيها كل المعارف المحزّنة و الملكات و القدرات للتأقلم مع الوضع الآني بأحسن حال و هو ما يؤدي إلى تداعي الأفكار، << و من شروط هذا التداعي أن يكون غير إرادي >> [299] .

و ما يرد على الخاطر يُنتقي في سرعة كبيرة و يصب في قوالب جاهزة، و هنا يكون المقتدر من الشعراء من << كان له أدب بارع و خاطر إلى نظم القريض سارع >>[300] بينما قد تعد حركة التروي وقتا مستقطعا يلجأ إليه الشاعر من حين لآخر أثناء العملية البنائية محاولة منه لتدارك زلاته و تصويبها بانتقاء << أصناف محاسن الألفاظ و المعاني و إبداع النظم و التأنق في أحكام الأسلوب >>[301] و هو ما لا يجعل هذا التحسين فاصلا زمنيا بين مراحل الإبداع و إنما يمنحه مكانة أرقى إذ يصبح جزءا في الفعل الإبداعي، فالكتابة الحقة فعل بتحسين مستمر للمكون المألوف بغية اكتسابه قيمة جمالية تجعله قابلا للتأثير في المستمع.

و هنا يعمل الشاعر و الناقد جنبا إلى جنب تحت مظلة تأسيس الجمال فالروح المبتكرة تفرز الخلايا و ترصها، بينما يعمل الحس النقدي على تعديلها و هيكلتها بحيث يصبح قبل الصياغة النهائية فضاء تتكاثر فيه الاحتمالات و هو ما يجعل الخطاب ديناميكيا و ثريا و مثلما تتحدد القوى العشر في الارتجال في وضع خاص فإن الأمر سيان إذا أراد الشاعر ترويا و لا نقصد بالإرادة هنا امتلاك الحرية بل ما يقتضيه و يريده السياق النصّي.

و القوى المسؤولة عن الصناعة الشعرية تؤدي وظيفتها قياسا مع خيرات المبدع؛ فالشاعر قد ينتقي بالاستعانة بالقوة المائزة بين صورتين مثلا فيقدم واحدة و يؤخر الأخرى وفق ما يمليه عليه أفقه المعرفي و الجمالي معا << و هنا تكمن أهمية معرفة الشاعر بعلمي العروض و القوافي أم ما يتعلق بالألفاظ و المعاني، أم بأسلوب القصيدة و

[299] جميل صليبا، المرجع السابق، ج : 1 : 263.
[300] المقري نفح الطيب ج : 217.
[301] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 214.

لغتها و تناسق أجزائها >>[302] فتأكيد نفادنا القدماء على أهمية تزويد الشاعر بخبرات و معارف مختلفة و التي سماها " القرطاجنّي " بالأدوات نابع من الوعي بمتطلبات الصنعة الشعرية و أنها لا يمكن أن تنشأ من فراغ ثقافي أو معرفي .

و قد اخضع الناقد الروية لمقاييس الاستقصاء و الاقتران كما فعل مع الارتجال، و جعلها ثلاثة أنواع << المستقصي المقترن و المقترن غير المستقصي و المستقصي غير المقترن >>[303] .

فعلى الشاعر المحنّك أن يثقف خطابه بأن يستقصي كل صنوف التحسينات اللغوية و الفنية مراعيا في ذلك أن تقترن اهتداءاته في التروي بالسياق العام للنص.

الاقتران في العرف " القرطاجنّي " يرتبط بالتناسب سواء أكان في الارتجال أم في التحبير و هو مبدأ يقوم على أساسه كل آراء " حازم " النقدية.

و الشاعر إذا استقصى أنواع الروية بما يتناسب و معنى النص فإنه << العريق في طريق الرويّة >>[304] مما يجنّبه الوقوع في الاختيارات غير الملائمة أي غير المستقصية ولا المقترنة غير أن " حازما " يكسب الرويّة معاني أخرى ، و بالأحري يمنحها مجالا زمنيا كبيرا بحيث تتغلغل في لحظات الكتابة ، و لا يمكن الحزم بتفرد حازم في هذا المجال ،لأن الكتب النقدية حين نقلت لنا خبر " زهير بن أبي سلمي " عن كيفية تنقيحه لقصائده لم تنقل لنا تفاصيل عملية التحكيك و هو ما يطرح عنده أسئلة :هل كان الشاعر ينقّح قصيدته بعد الفراغ من كتابتها ،و هو ما فهم ضمنيا من ذالك النقل أم أن تحبيره كان موازيا لعملية النظم ؟

و وعي حازم لهذه القضية وعي مؤسس ، فهو شاعر و ناقد في آن واحد و التجارب الشعرية هي التي تهديه لضبط المقاييس النقدية و رغم ما بين الشعر و النقد

[302] يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الندلس، ط 2 ، 1403هـ ، 1973 م ، بيروت: 105.

[303] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 214.

[304] المصدر نفسه : 214.

من بون ظاهري باعتبار أن الروح الشعرية تأبي الأسر في القوالب النقدية الصريحة ،إلا أن كلا المجالين يؤديان عرضا جماليا بحتا في أرقي معانيه الغائية .000

و إذا كانت الرويّة في مفهومها الشامل <<تقوم علي التأمل و التفكير في الأمر قبل العزيمة عليه >>[305]. فان " القرطاجنّي " يدعو أن يكون المبدع أكثر انتباها و فطنة، و تبعا لهذا جعل مواطن الرويّة في الفعل الإبداعي أربعة :

<<1- موطن قبل الشروع في النظم ، 2- و موطن في حال الشروع ، 3- و موطن عند الفراغ ، يبحث فيه عما هو راجع إلى النظم ،4- و موطن بعد ذلك متراخ عن زمان القول يبحث فيه عن معان خارجة عما وقع في النظم لتكمل به المعاني الواقعة في النظم و تستوفي بها أركان الأغراض و يكمل التئام المقاصد >>[306].

و تكرار مواطن التروي لا يعني بالضرورة تشابه العملية لأن النص تتشعب علاقاته ،و تتشابه وظائفه اللغوية ،و تتعالق بنياته العميقة مع السطحية ، و كذلك قيمه الفنية و الجمالية ، هي في مسيس الحاجة إلى التناسب بين كل العناصر التي يحتويها النص .

كما أن هذا علامة على أن صفة النقد لا تبرح شخصية الشاعر فهي جزء من طبعه ، و لأجل ذلك جعل حازم القوة المائزة أساسا في طبعه و هو ما يشكل ثنائية خفية في السياق النصي بين الحضور و الغياب .

و جدير بالإشارة –في هذا المقام – أن الشاعر إذ يلبس مسوح الناقد يستحضر مباشرة صورة متلقيه الذي من أجله يُنقّح الخطاب و يحسّن تماشيا و أفق النص المعرفي و هو ما ركز عليه الناقد في إطار حديثه عن التناسب بين الجمهور و المعاني المطروحة في الخطاب من خلال المدارك المألوفة و بين إثبات سلطة الذات أو إثبات سلطة الأخر تتجلي سلطة النص ملغية كل شيء .

---

[305] جميل صليبا المعجم الفلسفي ج 1 :629.

[306] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء :214.

و الواقع أن سلطة التثقيف تستدعي عدة عمليات فكرية و فنية، فالشاعر في خضم انغماسه في السياق النصي تتنامى مكونات خطابه ،يصل إلي زاوية من زوايا النص الكثيرة يحتاج معها إلي التفكير و هو << الفعل الذي يشمل التصور و التفكر و التخيّل و الحكم و التأمل >> [307] و حضور هذه الوظائف يرتبط مباشرة بالقوة العشر، و هو ما دعم به " القرطاجنّي " قوله عندما اعتبره أن كل حالة للتروي مرتبطة بأحدى القوى .

فـأما << الموطن الأول فالغناء [فيه] لقوة التخيّل >>[308] إذ لا يمكن أن نغفل دور الخيال في التصورات التي يمارسها علي مادته الأولية و المتمثلة في سمعه و قرأه و تخيله من رؤى و أفكار و هو ما يؤكد أن << فكرة تواصل الخيارات و نموها ،فكل ابتكار قد يصل أليه الفنان يعتبر تحضيرا لابتكار أخر أرقي منه >>[309] ، رقي يستمد عناصر مما يضيفه المبدع من لمسات فنية خاصة .

<< و الموطن الثاني الغناء فيه للقوة الناظمة ، و يعينها حفظ اللغة و حسن التصرف >>[310].

الأمر الذي يجعل المبدع يعي عمله وعيا فنيا و جماليا بالدرجة الأولي فيؤسس بناءه أفقيا و يبني معانيه عموديا كما يجري ضمن فعل الروية جملة من التعديلات و التحسينات علي المستوين الأفقي و العمودي .<< و الموطن الثالث الغناء فيه للقوة الملاحظة كل نحو من الأنحاء الذي يمكن أن يغير الكلام فيها ،و يعينها حفظ اللغة و جودة التصرف و البصيرة بطرق اعتبار بعض الألفاظ و المعاني من بعض >>[311] .

و نلاحظ هنا كيف أن " حازما " بناء علي تجربته الشعرية يعقد توليفه ذكية؛ فلحظة الكتابة عنده تجعل الشاعر منتبها لتنامي خطابه من جهة و مستحضرا كفاءاته كلغوي بصر كما ينبّه قوته الحافظة من جهة أخري مما يجعل العملية متكاملة فإذا

---

[307] جميل صليب، المعجم الفلسفي ج:1: 214.
[308] حازم القرطاجني ، المصدر السابق :214.
[309] د/ محمد البسيوني العملية الابتكارية دار المعارف بمصر 1964 :63.
[310] حازم القرطاجني ، المصدر السابق :214.
[311] المصدر نفسه :214.

اجتمعت الروية مع حسن التصرف فمعني ذلك << أن يبرز المتكلم المعني الواحد في عدة صور اقتدارا منه علي نظم الكلام و تركيبه و علي صياغة قوالب المعاني و الأغراض فتارة يأتي به في لفظ الاستعارة و طورا يبرزه في صورة الإرداف، و آونه يخرجه مخرج الإيجاز ،و حينا يأتي به ألفاظ الحقيقة >>[312] بمعنى أن رؤية الشاعر تطرح أمامه عدة اختيارات بوظيفية ينتقي منها و هنا تعمل القوة المائزة عملها في هداية المبدع فيتحول الجهد الفكري إلى << قوة نفسية بها يستنبط المعاني >> [313] و تفاضل بينها بالاعتماد علي الذوق الفني ،و يتحرك الحس النقدي في الشاعر بوضوح بعد انجاز القصيدة وهو الموطن الرابع ،و العمل سيقوم به << [لـ] قوة المستقصية الملتفتة ، و يعينها حفظ المعاني و التواريخ وضروب المعارف >>[314].

فالمبدع لحظة تجتاحه الأفكار و المعاني لا يهتم إلا بأمر بثها بغض النظر عن موافقتها للواقع و بعيدا عن تقصّي الحقائق المعرفية لذلك فانه يعمد بعد فراغه من هذا البوح إلى مراجعة ما كتبه ؛ فالاعتماد على الاستقصاء يجعل المبدع يتعقّب عمله بالنقد الذاتي لان ذلك قد يوحي بإمكانية إيجاد احتمالات كتابية أخري فمن عادات بعض الشعراء أن يتبعوا كتاباتهم بغية توليد دلالات متعددة؛ إذ << يتناول الشاعر معني فيستقصيه إلي أن لا يترك فيه >>[315] و بما أن الكتابة احتمالات فان التغيير أمر وارد جدا ،و مسودة الشاعر أو بالأحري مسوداته ستتعدد إذ يتحول المبدع لمتلق أول بعيدا عن انتمائه للنص القبلي .

و " القرطاجنّي" جعل إلي جانب هذه الحالة وضعا آخر يتلقى فيه المبدع النص فقد استعمل لفظه (قد) في قوله << و بعد استقصاء وجوه المباحث في هذه المواطن الأربعة و كمال انتظام القصيدة المر واه قد يعرضها الناظم / على نفسه فيظهر له

---

[312] ابن أبي الأصبع المصري بديع القرآن تحقيق د/ حنفي محمد سرف القاهرة 1377 هـ-1957 :289 نقلا عن أحمد مطلوب معجم مصطلحات النقد:160.

[313] جميل صليب، المعجم الفلسفي ج: 345.

[314] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 114.

[315] ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير نقلا عن أحمد المطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي: 73 .

بعرضها أمور كانت قد خفيت عنه من إلحاقات و إبدالات و تغيرات و حذف >> [316].

و موضوع مسودات الشعراء مطروف في النقد الحديث كثيرا [317] و رغم كون الخطاب مفتوحا للتعديلات إلا أن الشاعر لا يتجاوب مع كل المواطن فـ<< قد يعرض للشاعر موضع يري أنه خليق بالتغيير أو الزيادة فيتعذر عليه ما يليق بالموضع من التغيير آو الزيادة فيرجىء النظر فيه إلي وقت آخر >>[318]. و العجز هنا لا يرتبط بالأداة بل بالسياق ، لأن الذات المبدعة لا تهتم باللواحق قدر اهتمامها بالجوهر بالإضافة إلي تزاحم الأفكار على الذهن فيضطر المبدع إلي تأجيل بعض الأفكار المقترنة بالتحسينات رغم كون فكرة التأجيل قوة مدمّرة للأفكار إذ تجتثها من مكانها كما تجهض المعاني قبل استوائها في منابرها و هو أمر غير محبذ في الكتابة الإبداعية .
فالأفكار المؤجلة تتمنّع بعد فوات وقت تجسيدها و قد يحاول الشاعر استرجاعها << فلا يتيسر له ما يريد إلا بعد معاودات كثيرة >>[319] و في أغلب الحالات يكون تأجيل الفكرة مهما كانت عظيمة ،و متناهية في البساطة إلغاء لها بصفة مطلقة .

و الرويّة في الشعر تستلزم << استجداد العبارات (...)و التأنق فيها >>[320] بما يناسب المتلقي << فالمونق من اللفظ : هو في الغالب الذي يميز لخصائص جمالية معينة ، تستهوي الأذن ،و تطرب النفس >>[321] و يختلف الشعراء في هذا حسب جودة طباعهم فـ << منهم من لا يستجد و لا يتأنق ،و منهم يستجد العبارة دون المعني أو المعني دون العبارة و من يتأنق في العبارة دون المعني أو المعني دون العبارة >>[322]

.

[316] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 215.
[317] انظر د/مصطفي سويف الأسس النفسية للإبداع الفني: 251.
[318] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 215.
[319] المصدر نفسه : 215.
[320] المصدر نفسه : 215.
[321] البيان و التبيين
[322] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 215 .

معنى الاستجداد في العبارة ابتكار صورة جديدة لها أو إخراج لصورة قديمة في عبارة مستحدثة و مع التأنق في المعني، تتحقق المصداقية الفنية للنص. و الطبع الجديد يعين صاحبه على إبداع عبارات جديدة أكثر إيحاء و تأثيرا فلا يجب علي الشاعر الحقيقي أن << يوطئ من قبله في مجموع عبارة أو جملة معنى >>[323] لأن ذلك من باب السرقة الفنية .

و العبارة الشعرية المؤثرة يراعي فيها مبدأ التأنق << واختيارها أيضا من جهة ما يحسن منها بالنظر إلي الاستعمال و تجنب ما يقبح بالنظر إلي ذلك و اختيارها بحسب ما يحسن إليها باعتبار طريق من الطرق العرفية و تجنب ما يقبح باعتبار ذلك >>[324].

إن دراسة الارتجال و الروية كمصطلحين مستقلين يجعلنا نصدر أحكاما تعسفية تهضم حق الناقد ،ونقصد هنا بالانفصال عن العملية الإبداعية أولا و عن الوضع المعيش ثانيا ، فالرواية و الارتجال لا يمكن فهمهما جيدا إلا في ضوء العملية الإبداعية، كما أن الارتجال له مفهوم توضحه الشواهد الكثيرة التي رصدتها كتب النقد و الأخبار.

أما الرويّة و تكشّفها من خلال أطوار الحدث الإبداعي فذلك ما سعي " القرطاجنّي " أن يبينه لنا ، فالمعروف أن الشاعر ينقح قصيدته بعد الفراغ منها، و تأكيد ذلك حاصل لكون الشاعر يمارس فعلا هذه الحركة بنوع من الوعي الفني و هو ما جعل النقاد ينقلون هذا الإحساس ،في صيغة أوامر كالتالي << فإذا عملت القصيدة فهذبها و نقحها، بإلقاء ما غث من أبياتها ،ورث و رذل، و الاقتصار علي ما حسن و فخم (...) حتى تستوي أجزاؤها ، و تتضارع هواديها >>[325] .

---

[323] المصدر نفسه: 215 .
[324] المصدر نفسه: 222 .
[325] أبو هلال العسكري، الصناعتين: 139 .

وقد استمرت هذه النظرة إلي أن تأصلت في نظرية الأدب الحديثة[326]حيث اعتبرت عملية التهذيب تالية لزمن إنتاج الخطاب إذ << تتم عملية التهذيب على أساس استبعاد العلاقات غير الأساسية ، و تأكيد الأساسية منها >>[327] إلا أن ما يحدث فعلا أن المبدع إذ يثبت و ينفي الدلالات و المعاني حضورا أو غيابا فيحذف مالا يستصيغه ذوقه ، يتغلغل فعل التحسين في جوهر الكتابة مما يكسب الروية سمة الإبداع.

بينما في المرحلة النهائية يحدد الإطار العام للقصيدة بجملة من التحسينات العامة إذ << تتم عملية قراءة القصيدة التي تكون كتابتها قد تمت في المرحلة السابقة .قراءة نقدية ،بقصد تلمس ما فيها من خلل، و إصلاح ما فيها من علل >>[328] و هنا نتساءل : أليست الغاية المنشودة من الإبداع هي إصلاح الخلل الواقع في الحيات التي تقدمها لنا الطبيعة بخلق أنواع من الحالات الوسطي التي تسد فيها ثغرات الواقع ؟و فعل التعديل الذي يكشف في هذه المرحلة من إنشاء النص أصل في ذات المبدع بالدرجة الأولى و متجسدا في إبداعاته بعد ذلك.

و قولنا بأن الشعراء يعتبرون الرويّة مرحلة تالية للنظم لا يعني عدم إحساسهم بقبلية هذه التعديلات و إدراكهم لها ،فمنهم من يصرح أن عملية تهذيبية لنصه << تتم في دورين ،الأول قبل الكتابة ،و هي المراجعة الحقيقية (...) و الثاني بعد الكتابة ،و مراجعة النص هنا مراجعة بسيطة ،إذ تستبدل كلمة بكلمة أو صياغة جزئية بصياغة جزئية>>[329] و هو ما كان قد وعاه " القرطاجنّي " بحدسه السويو خبرته النقدية إلا أن كونه ناقدا متأثرا بالتقسيمات المنطقية جعله يؤطر هذه الروية و يخضعها لنسق زمني معين متجل يتحكم فيه العقل في إثبات الاختيارات أو إلغائها .

أما الوضع الأخر الذي لا يمكن إغفال تأثيره فهو تدني المستوي الثقافي العام و انخفاض الحاسة الأدبية و الذوق الفني .

---

2 انظر مصطفي سويف الاسس النفسية في الابداع الفني : 190 .
[327] محمود البسيوني العملية الابتكارية : 73 .
[328] عبد الله العشي نظرية الشعر في كتابة الشعراء المعاصرين :؟!
[329] المرجع السابق : 99.

و هو ما جعل الرويّة خلاصا لمشكلة الرداءة الفنية ،لأن البديهة قد تخون صاحبها، كما أن تلقائية القول قد تخلف موعدها كذلك إذا لم يكن المبدع صاحب فكرة و طبع أصيل و قدرة عالية في استثمار خيالاته و تنظيمها بأحسن صفة .

مع أن في محاولة البت في هذه القضايا و مثيلاتها شططا كبيرا ،فالارتجال و الروية أمران نسبيان في الحدث الإبداعي ،كما أن الاهتمام المبالغ بتحكيك القصائد و تحبيرها يجعل الشاعر يهتم بالشكل أكثر من اهتمامه بالمضمون ، و أكثر من هذا كله أن زمن الفعل الإبداعي لا يمكن مطلقا امتلاكه بغية التصرف فيه ،هذا من جهة ، و من جهة أخري فان الفنان قد يبدأ مرتجلا فينتهي به الخطاب مترويا ، أو يبدأ مترويا فتتداعي الأفكار عليه فيضطر إلي الإسراع في إثباتها قبل فوات الأوان بمعني أن القصيدة قد يكتبها الشاعر في ساعتين ،و قد يكتب نفسها في لحظات .. لأن الفصل بين الارتجال و الروية فصل وهمي لا غير.

و أما أمر ارتباط التثقيف و ا لتحبير بالتكلف –كما رأي" ابن قتيبة " فذلك أمر نسبي أيضا ،فأغلب الارتجالات الشعرية المعروفة يحاول أصحابها تنسيق أقوالهم فيها ولو تكلفا بغية نيل الحظوة – كما استشهدنا في حديثنا عن الارتجال، و قد يحدث أن يكتب الشاعر قصيدته و يحبّرها و ينمقّها بما يوحي أنه تكلف إخرجها و الحقيقة غير ذلك لأن الكتابة اكتسبت - في مثل هذه الحالة - رصانة التفكير و الإطلاع الموسع بالإضافة إلى إتقاد الخيال و توهج العاطفة .

كما أن نسبة الإصابة في القول نسبية فلا يقترن عدم الإصابة بالارتجال في كل الأحوال ، و سنلاحظ فيما بعد كيف أن هذه النسبية ستتغلغل حتى في الشعر المحبّر[330] .

و قد أرجع بعض النقاد تروي الشعراء المبالغ فيه إلى << الإحساس بخطر مسؤوليتهم لذلك يصبرون علي الشعر حتى يخرج حاملا رؤاهم و مواقفهم في أكمل حال >>[331] .

[330] أنظر تدافع المعاني في الفصل الثاني.
[331] د/ عبد القادر الرباعي في تشكل الخطاب النقدي ،مقاربات منهجية معاصرة الاهلية ط 1 لبنان :59.

و استحضار الملتقي يجعل المبدع يمارس فعل التجاوز و هو يفكر و لذلك كانت الكتابة مجموعة من الاحتمالات و لأجل ذلك كان وضع " حازم " المتكرر لـ (قد) فهو يعي تماما أن الخطاب الشعري إذا اقترن بمبدعه لا يكون إلا احتمالا ..

نظر " حازم القرطاجني " إلى حالة شعراء زمانه ،فوجدهم يعانون التهميش،الذي انعكس علي تفكيرهم و علي نصوصهم فيما بعد . فبحث عن أسباب ذلك و رسم معالم المبدع النموذجي الذي يحب أن يرقي إليه هؤلاء الشعراء فوجد بأن الذات المبدعة لابد أن تكون مميزة في تفكيرها و نمط حياتها فالشاعر شخص مثقف بمختلف العلوم و المعارف التي لا يستغني عنها النص ،كما أن له قوى زوده الله بها قابلة للتطور و الإنماء ،و ذلك بالمران المستمر؛ فمهما بلغ من تنوع في فنون القول ، وجب الاقتداء بمن سبقه من الشعراء الفحول و لأن الشاعر يوجه خطابه لمتلق فلا بد من مراعاته ، و إخراج الخطاب بالصورة التي تجعله يهتز و يتجاوب معه هذه الأنساق المؤثرة، تماشيا وما يقتضيه السياق الخاص و العام .

و النص عند حازم احتمال مفتوح على الماضي من خلال التراث ليكسب الأصالة ، و متفتح على اللحظة الآنية لأنه وليدها ،و متدرج علي عتبات المستقبل ليعيد القارئ،قراءته و إبداعه من جديد .

لقد استفاد " حازم " كثيرا مما اطلع عليه من تراث ، و ما قرأه في الثقافات الأجنبية في تصوره لصورة المبدع ،إلا أن حسّه النقدي و تجربته الإبداعية جعلته يهتدي إلي مواطن لم يسبقه إليها أحد ولم يأت بأفضل منها من بعده كرؤيته لفكرة الطبقات التي اختلفت كثيرا عما كان سائدا ،

انتبه " حازم " إلي كثير من خبايا العملية الإبداعية باعتباره صاحب تجربة خاصة كحديثة عن تارات الشعر و عواديه وكذلك الارتجال والتروي و تأكيده على فعل الرويّة خاصة و دورها في تشكيل الخطاب الشعري إذ ليست وقتا إضافيا يحبّر الشاعر فيه القصيدة، و أن القوى العشر هي التي تسيّر هذا الفعل و ليس القوة المميزة أو المائزة فقط .

الفصل الثاني:

النص

يحتوي هذا الفصل على:

النص الافتراضي :

أولا: المعاني الشعرية :

أولا: 1 - ماهيتها

أولا: -2 - تشكّلها :

أ - التطالب :

أ - 1 - الاسناد :

أ – البيان: - التفسير

ب – المبالغة

ج – المناسبة: - المقابلة

د – المشاكلة

أ – 2 - الانتساب:

أ – المشابهات المماثلات

ب – التقسيم

د - التفريع

هـ المتخالفات و الأضداد

ثانيا: الأغراض الشعرية:

1 – كيف يحصل الغرض

2 – مضمون الأغراض و علاقة بأجزاء الخطاب :

أ – الأغراض الشعرية و المعاني الشعرية .

ب – الأغراض الشعرية و طول القصيدة .

ج – الأغراض الشعرية و الأسلوب .

ثالثا: البناء الفني للنص:

1 - الاستهلالات و المطالع.

2 - نظام الفصول.

3 - الخواتم/ التحجيل.

رابعا: تدافع المعاني الشعرية.

خامسا: المسافة الجمالية.

سادسا: السرقات الفنية / حوار النصوص.

سابعا: التصرف في المنازع الشعرية.

ثامنا: أنحاء المخاطبات الشعرية .

النص الافتراضي:

يطرح كتاب منهاج البلغاء و سراج الأدباء إشكالية عميقة، ترتبط بالخطاب الشعري بالدرجة الأولى كشفرة لغوية راقية يراد منها إدماج المتلقي في دائرة الفهم ليتواصل من خلال النص مع المبدع . هذا النص الذي لابد أن يستجيب مضمونه المعنوي و الشكلي لمقاييس فنية خاصة تتحدد من خلالها المفاهيم العامة للكتابة الشعرية، و لأن ذائقة المتلقين قد أصابها فتور جمالي، كان إحساس الناقد بالمسؤولية كبيرا، و مدخلنا لدراسة النص عند " حازم " هو الشعرية.

و لأن " القرطاجنّي " يهدف إلى تأسيس مشروع كامل لنص شعري متكامل يمتلك مواطن بقائه في دقة تشكيله، و لما كان الواقع الأدبي منغمسا في الرداءة و الضحالة غدا هذا النص افتراضيا، فبدأ البحث عن أساليب تحقيق هذه القصيدة الحلم فإلى أي مدى تتقاطع هذه القصيدة مع النموذج القديم؟ و ما مدى قابلية المعطى الافتراضي لتجاوز الموجود؟ هل يمكن فعلا أن يكون النص الافتراضي هو المسودة التي لم يتمكن الشعراء من تحقيقها، و لا النقاد من احكام السيطرة عليها؟

و قد بدأ " القرطاجنّي " مقاربة الشعرية بمعارضة الواقع الشعري[332]، فإذا لم تكن هذه الشعرية كما اعتقدها المتلقون في عصر " حازم "، فما هو التصور الحقيقي لها، و ما هي نسختها الأصلية؟ و بمعنى آخر، ما هي الشعرية التي يريد " حازم " بثها في نصّه.

- هل يمكن أن تؤسس القصيدة على قانون خاص و ما علاقة ذلك بالمنهاج؟ و إذا سلمنا بوجود قانون تتأسس المعاني وفقه، فأي قانون هذا الذي ستتنامى المعاني الشعرية في إطاره و خاصة و أن " حازما " يتحدث كثيرا عن تكاثر للمعاني و تضاعفها.

- ماذا عن المعنى هل بقي مطلقا مقترنا بدلالة القصيدة أم إنه اتخذ سبيلا آخر مع فكرة التضاعف ؟

[332] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 28 .

- ما علاقة هذا كله بالتناسب؟ ذلك بعض ما سنحاول الوقوف عنده بغية فهم نظرية " حازم القرطاجنّي " في كيفية تكون المعنى في القصيدة .
سنحاول الإجابة عن بعض هذه الأسئلة عن طريق معرفة مكونات القصيدة الافتراضية و مدى تعالقها مع النص الجامع[333] الذي تدعوا إليه الدراسات المعاصرة، و أول ما سنبحث فيه هو تشكل المعنى في هذا النص الافتراضي

1 - تشكّل المعاني في النص:

333 أنظر مفهوم النص الجامع ، مدخل لجامع النص ، جيرار جينات ترجمة عبد الرحمان أيوب ، ، دار توبقال للنشر ، المغرب، الطبعة 2 ، 1996 .

أخذت المعاني مساحة موسعة من مؤلف " حازم القرطاجنّي " بعض النظر عما فقد منه، و هي عناية مقصودة؛ فــ << من البديهي ان يحتل المعنى في كتابه موضعا مهما وجزءا كبيرا، لأن مدار النظرية النقدية عنده يعتمد أساسا على المعاني و تحليلها و أقسامها و صحتها و كمالها و وضوحها و غموضها >> [334]؛ فالمعاني باعتبارها مادة الخطاب و تبعا لهذه القيمة راح يصنف و يبحث عن أجود الطرق لاكتشاف المعاني و التصرف فيها، و مثلما اعتنى الناقد بهذا المعنى كانت حظوته بالدراسة عند النقاد كبيرة[335] ، و بناء على هذا فإن تناولنا للمعنى - في هذا المقام - سيكون مركزا على صفة تشكّله و علاقة ذلك بعناصر الخطاب و بالصيغة النهائية له، فقد يفتح ذلك لنا بوابات جديدة لفهم النص، خاصة و أن النقد فيما سبق قد حفل بالمعنى في مقابل اللفظ، فهل ما زال تأثير ذلك مستمرا مع " حازم " أم أن السياق قد ألقى بتبعاته فتلاشى التأثير؟

أولا : 1 - ماهيتها:

[334] علي زويني، منهج البحث اللغوي بين التراث و علم اللغة الحديث ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق ، الطبعة الأولى، 1986 : 145 .

[335] أنظر على سبيل المثال فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني

إن المعاني حسب " القرطاجنّي " متوفرة بوصفها معطى أوليا من خلال صورتين، أولاهما و جودها في الطبيعة بالدرجة الأولى و من ثم في الذهن قبل اكتسابها صفة الشعرية << فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه >>[336] و حتى المعاني التي تتحول إلى أخرى شعرية تبقى مجرد رصيد معرفي و فني إذا لم يحتوها السياق النصي.

أما إذا دخلت المجال النصي فهي تنقسم إلى معان أوائل و معان ثوان :

أولا المعاني الأول: و تكتسب صفة الأولوية قياسا لعلاقتها بغرض النص و هي << ما يكون مقصودا في نفسه بحسب غرض الشعر و معتمدا إيراده (...) (فهي) المعاني التي تكون من متن الكلام >>[337] بمعنى أن هذه المعاني الأول هي الخطاب في بنيته اللغوية العميقة دون صورة تحسينية كالتشبيه و المحاكاة...الخ .

ثانيا المعاني الثواني: و هي من قبيل << ما ليس بمعتمد إيراده و لكن يورد على أن يحاكي به ما اعتمد من ذلك أو يحاول به عليه أو غير ذلك >>[338] فإذا كانت أوائل المعاني من صميم الغرض الشعري، فإن الثواني هي التي تكمل إنتاج هذا الغرض في شكل مقبول نصيا و قرائيا؛ إذ لا يستغني النسيج النصي عنها فهي تابعة للمعاني الأول، بكونها << أمثله (...) و استدلالات عليها أو غير ذلك [و] لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأول بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تتلاقى عليها المعاني>>[339]

.

و لقد رأى " الولي محمد " بأن " حازمًا " يقصد بالمعاني الثواني الصورة الشعرية [340] ، و ذلك واضح التجلي في حديث " القرطاجنّي " الذي يقرن بين المعاني الثواني و اللغة

---

[336] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 18 .

[337] المصدر نفسه: 23.

[338] المصدر نفسه: 23 .

[339] المصدر نفسه : 23 .

[340] انظر الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1990، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب: 144.

الشعرية التي تكتسب جماليتها من كل المحسنات اللفظية و المعنوية أو الصورة الشعرية، و لذلك فـ << حق الثواني أن تكون أشهر في معناها عن الأول لتستوضح معاني الأول بمعانيها الممثلة بها، أو تكون مساوية لها لتفيد تأكيدا للمعنى >>[341] و حديث " حازم " عن تفاوت أهمية المعاني الأول و الثواني يضع أمامنا تناقضا في رأيه يتأسس على ما يلي:

إذا فرضنا أن المعاني الثواني هي الصورة الشعرية الممثلة في المحاكاة و التخييل[342] ، و اللغة الشعرية لا يمكنها مطلقا التخلص و لا الاستغناء عن الشكل الجميل للخطاب، فكيف ينسجم هذا مع قوله أن <<الثواني هي التي لا يقتضي مقصد الكلام و أسلوب الشعر بنية الكلام عليها >>[343] خاصة و أن " حازما " يرى بأن المعتبر في جودة الشعر هو درجة تخيّله و أن <<أفضل الشعر ما حسنت محاكاته و هيأته >>[344].

و نلتمس – لهذا - منفذا من خلال النص ذاته، حيث تحدث " حازم " عن بنية الكلام و علاقة الثواني به، إذ لا يمكن أن يؤسس القول على التخييل كلبنة أولى فلا بد من نواة جوهرية هي المعنى الأول تجذب إليها ما يناسبها من التشبيهات و كل ضروب التحسينات فإن المقصد يرتبط بالمعنى الأول الذي يقدمه الغرض الشعري دون تجاوز و هو ما قصده الناقد عندما تحدث عن البنية، مما يكسبها صفة الثابت عكس الصورة البديعية التي تمنحها المعاني الثواني والتي ترتبط بفعل التحسين المجسد للتجاوز.

أولا: 1 -2 - المعاني من حيث الاتحاد و التعدد:

هذا عن ماهية المعاني الشعرية، إما إذا ولجنا إلى البنى الداخلية للخطاب فإننا نجد المعنى يتشكل بأسلوب محكم و حيوي معا و يستهل " حازم " حديثه في تشكل المعنى،

[341] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 23 – 24 .
[342] المصدر نفسه: 24 .
[343] المصدر نفسه: 24 .
[344] المصدر نفسه: 71 .

بالتطرق لـ << كيفيات تركيب المعاني و تضاعفها >>[345] و أن الجملة الشعرية هي في الأصل تجربة فإنه يتحدث عن المعاني المفردة و المضاعفة و عن حالات وجودها في الخطاب فـ << قد تكون مفردة الأجزاء و متضاعفتها و قد يكون بعض أجزائها مفردا و بعضها مضاعفا >>[346] و هذا التعدد و التضاعف معتمد على شروط ثلاثة : **1** << بحسب تعدد الأفعال الواقعة في المواطن التي يعبر فيها أو اتحادها >>[347]

2 << بحسب تعدد ما تستند إليه تلك الأفعال أو اتحاد >>[348]

3 <<بحسب تعدد ما تتوجه لطلبه من المفعولات (...) أو اتحاده >>[349]

و ما يفهم من هذه الشروط و المقاييس ، أن المعاني تتركب في القول الشعري، و تتكاثر حسب كون الأفعال متحدة أو متعددة، و كذا حسب ورود الفاعل متحدا أو متعددا، أو حسب منحى المفعول به كذلك أيضا و هو تقسيم نحوي بحت، و قد يكون في هذا تأثر جلي بـ " عبد القاهر الجرجاني " الذي يعرف نظم القول الشعري قائلا: << فليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو >>[350] .

و " الجرجاني " أيضا قد تحدث عن اتحاد الكلام و الذي <<ليس معناه اتحاد ألفاظها، بل اتحاد معانيها (...) فالفكر ينصرف إلى معاني الكلم مجتمعة، لا إلى معانيها أفرادا >>[351].

أما " القرطاجنّي " فإنه يفصل في القول و يجعل التعدد و الإتحاد يتمان بحسب الاقتران و الاستناد و التطالب، وبذلك فهو يقدم حالات متعددة للتعدد و الاتحاد التي يكون عليها القول الشعري

1. متحد الفاعل – متحد المفعول، متعدد الفعل[352]

---

[345] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 32 .

[346] المصدر نفسه: 32 .

[347] المصدر نفسه: 32 .

[348] المصدر نفسه: 32 .

[349] المصدر نفسه: 32 .

[350] الجرجاني ، دلائل الإعجاز : 40 .

[351] عبد النبي اصطيف، نظرية النظم عند الجرجاني، مجلة الأقلام، عدد خاص بالنقد الأدبي، ع: 11، السنة: 15، آب 1980 : 239 .

2. متعدد الفاعل و المفعول، متحد الفعل
3. متحد الفعل و الفاعل، متعدد المفعول
4. متحد الفعل، متعدد الفاعل و المفعول
5. متحد المفعول، متحد الفعل، متعدد الفاعل
6. متحد المفعول، متعدد الفاعل و الفعل
7. متحدد الجميع
8. متعدد الجميع[353]

هي حالات كثيرة يفترضها الناقد

و مثلما لم يقترن الاتحاد عند " الجرجاني " بالألفاظ فإنه عند " القرطاجنّي " لا يمكن أن يتعلق إلا بالمعنى فـ << قد يشترك الشيئان أيضا و يكون كلاهما متوجها لفعل الآخر >>[354] فما يتضاعف في القصيدة هو المعنى بالدرجة الأولى و لذلك فإن تضاعف الألفاظ لا بد أن يكون تابعا للمعنى ، و إذا حدث ذلك << خففوا بعض ما يقع فيه التكرار بالكناية و الحذف >>[355] الكناية مرتبطة بالمعاني لأنها تختزن طاقة كبيرة من المعاني في لفظ قليل، بينما يتعلق الحذف بالألفاظ المتكررة.و يتم الحذف ؛ << فيعدل إذ ذاك عن العبارة التي وقع فيها التكرار [بكونهما] * جملتين يلزم في إحداهما ذكر ما في الأخرى، إلى عبارة مفردة تفيد ما تفيده تلك و هي صيغتا تفاعل و فاعل نحو تضارب و ضارب. فحينئذ لا ينقل تضاعف المعاني التي بهذه الصفة >>[356] فكلمتي تضارب و ضارب يجمعها جوهر واحد و هو مصدرهما الاشتقاقي " ضرب ".

---

[352] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 32 .
[353] المصدر نفسه: 33 .
[354] المصدر نفسه : 33 .
[355] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 33 .
* في نسخة المحقق [بكونها].
[356] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 33 .

أولا: 2 – تشكلها:

* / تضاعف المعاني:

إن اتحاد المعاني أو حتى تكرارها [357] لا يقدم لنا عبارة شعرية إذا لم يستند ذلك على قرائن فـ << تتضاعف صور العبارات بما يوقع في معانيها من تحديدات ترجع إلى ما تكون عليه في نفوسها، من كونها عامة أو خاصة، كلية أو جزئية >>[358] و قد يكون لهذا ارتباطا وثيق بالمعاني الأول و الثواني.

كما تتضاعف كذلك << بحسب الأحكام الواقعة في المعاني بعد تحديداتها، من نفي و إثبات و مساواة أو ترجيح أو غير ذلك >>[359].

و هي حالات للتضاعف يحاول الناقد الإحاطة ببعض جوانبها و هو يقرّ في البدء بأن ذلك يؤدي إلى << وقوع المعاني على هيآت و صور يعزُّ حصرها و لا يتأتى استقصاؤها لكثرتها >>[360] و من أهم القرائن التي تتآلف بها العبارات الشعرية: الإسناد و الانتساب .

و قد عبر " حازم القرطاجنّي" عن هذه العملية بمصطلحات تحمل دلالات موحية بما يجري - فعلا - من عمل دؤوب من أجل تأسيس المعنى و من بين هذه المصطلحات مايلي:

أ - التطالب: و أول ما يلاحظ على هذا المصطلح أنه على وزن " تفاعل " الذي يوحي بحاجة المكونات إلى بعضها، كما أن هذه الصيغة تدل على فعل المشاركة و هو - بالضبط - ما يحدث في لب الخطاب و سيشرح " حازم " الشروط التي تتطالب و فقها المعاني الأولى مع الثواني قائلا: << إن المعاني منها ما يتطالب بحسب الإسناد خاصة، و منها ما يتطالب بحسب الإسناد و بحسب انتساب بعض المعاني إلى بعض في أنفسها بكونها أمثالا أو أشباها أو أضدادا أو متقاربات من الأمثال أو الأضداد >>[361].

---

[357] أنظر في المعاني المتكررة عند حازم : 36 .
[358] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 35 .
[359] المصدر نفسه: 35 .
[360] المصدر نفسه: 35 .
[361] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 44 .

و إدراكا من الناقد بأن ما يحدث في رحم الخطاب من قرائن و علائق لغوية و أخرى جمالية أو دلالية بين المعاني ، لا يمكن الإحاطة بكل تفاصيلها فإنه استعمل " **منها** " أي ما يفيد الاستشهاد لا الحصر الذي لا يتحقق على الإطلاق.

إن الديناميكية التي يسبغها فعل التطالب تحدث بين المعاني الأول كبنية ثابتة و بين المعاني الثواني بوصفها مكملة ، لتناسبها مع السياق المحتوى للبنية الجوهرية و أول ما يجعل المعاني تتطالب و تتكاثر:

أ- 1 / الإسناد: مصطلح ينبض - بدوره - بالتعاضد[362]، و كذا على الضم، و لذلك قيل بأن << الإسناد الخبري هو ضم كلمه أو ما يجري مجراها (...) إلى أخرى على وجه يفيد أن مفهوم إحداهما ثابت لمفهوم الأخرى >>[363] .

و بهذا المعنى فإن أوائل المعاني ستكتسب مستويات أخرى للإيحاء و الدلالة بالإسناد الذي سيكون الرابط بين البنية المركزية و بين المعنى التحسيني الجديد و لذلك << فالنسب الإسنادية نلاحظ الأفكار فيها أربعة أشياء و هي: البيان و المبالغة و المناسبة و المشاكلة >>[364].

أ - البيان : و إذا كان الرابط بين المعاني و هو البيان فذلك لأن النسبة الثابتة غير مكتفية بمعناها، فهي بحاجة لمستوى آخر من الإفهام يزيح اللبس عنها إن كانت غامضة، أو يكشفها دلاليا إن كانت مركزة ؛ فـ <<على قدر وضوح الدلالات ، و صواب الإشارة ، و حسن الاختصار ، و دقة المدخل يكون إظهار المعني >>[365] ، و الناقد يضع البيان في مقابل الغموض بغية الإعراب؛ فالافصاح يكون << بألفاظ سهلة بليغة بعيدة عن اللبس >>[366] و بالجمع بين السهولة و البلاغة تتحقق براعة النص،و هذا يقابل مصطلح

---

[362] أنظر الزمخشري، أساس البلاغة: 310 .
[363] بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية: 205 .
[364] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 44 .
[365] بدوي طبانة ، معجم البلاغة العربية : 98.
[366] ابن أبو الإصبع المصري تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر و بيان إعجاز القرآن :489.نقلا عن أحمد مطلوب ،معجم مصطلحات النقد العربي القديم :172، 180.

التفسير الذي هو من المصطلحات التي اهتم بها " قدامة بن جعفر " كثيرا [367]، أما حازم فقد تطرق للمصطلح في إطار حديثه عن تطالب المعاني و يتعلق الأمر بـ << إرداف معنى فيه إبهام بمعنى مماثل له إلا انه أوضح منه ، و هو النوع الجيد الذي يوازي بيت المتنبي :

ذَكِيٌّ تَضْنِيهِ طَلِيعَةُ عَيْنِهِ ... يَرَى قَلْبُهُ فِي يَوْمِهِ مَا يَرَى غَدَا .>>[368]

و ليكون التفسير صحيحا لابد من تناسب الأجزاء في جملة التفسير؛ إذ >> يتحرى في التفسير مطابقة المفسر وان يتحرز من ذلك من نقص المفسر عما يحتاج إليه في إيضاح المعني المفسر أو أن يكون في ذلك زيادة لا تليق بالغرض >>[369] ومثلما تحدث " قدامة "عن سوء التفسير ، فان حازما يورد ذلك مقتديا" بقدامة ".إذ قرن بين سوء التفسير بعدم التطابق بين المفسَّر و المفسِّر فقد ذكر قول الشاعر :

فَيَا أَيُّهَا الحَيْرَانُ فِي ظُلَمِ الدُّجَى ... وَمَنْ خَافَ أَنْ يَلْقَاهُ بَغْيٌ مِنَ العِدَى

تَعَالَ إِلَيْهِ تَلْقَ مِنْ نُورِ وَجْهِـــهِ ... ضِيَاءً و َمِنْ كَفَيْهِ بَحْرًا مِنَ النَـدَى

فمقابلة ما في عجز البيت الأول بما في عجز الثاني غير صحيحة . و التسامح في إيراد التفسير علي مثل هذا محل بوضع المعاني و مذهب لطلاوة الكلام >>[370].

ب – المبالغة: بالإضافة للبيان، فان الإنشاء يؤلف بين المعاني بواسطة المبالغة حيث يتم الارتقاء بالمعني إلى ذروة الوصف ذلك أن المبالغة تقتضي << أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته >>[371] و هو ما وضحه " حازم " أثناء حديثه عن المدح و المبالغة بالممدوح فرأى أن من المبالغات ما كان << واجبا أو ممكنا أو ممتنعا أو مستحيلا >>[372] و هي ضروب مختلفة تتفاوت فيها الوصف، و نلمس في هذا التدرج تفاوت مصداقيتها نصيا: فـ <<الوصف المستحيل أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل أو غالط في هذه الصناعة >>[373] حيث إن المعنى يأخذ منحى لا يمكن وقوعه و لا تصوره<< مثل أن يكون الشيء طالعا

---

[367] قدامة بن جعفر : نقد الشعر: 135 ، 137 .
[368] المتنبي ؛ الديوان .
[369] حازم القرطاجني ؛ المصدر السابق : 58.
[370] حازم القرطاجني ؛ المصدر السابق: 59.
[371] أبو هلال العسكري، الصناعيين : 365 .
[372] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 133 .
[373] المصدر نفسه: 133 .

نازلا في حال >>[374] و هو ما ذكره " قدامة " سابقا[375] ، و سماه د/ أحمد مطلوب المبالغة المتناهية[376].

- << و الممتنع يتصور و إن لم يقع ، كتركيب عضو من حيوان على جسد من حيوان آخر >>[377] .

- أما الممكن و الواجب فهو ما يفضله النقاد جميعا لأنه لا يغالي في وصف الأشياء، و ذلك كله قياسا إلى جمهور المتلقين << و بالنظر إلى ما يستساغ و يؤثر (...) ما كان واجبا واقعا، أو ممكنا معتاد الوقوع، أو مقدره و الممكن لا يخلو من أن تتوفر فيه دواعي الإمكان أو أن تقل، و كلما توفرت دواعي الإمكان كان الوصف أوقع في النفس، و أدخل في حيز الصحة و لهذا يقال ممكن قريب أحسن ممكن بعيد >>[378].

و الصنف الأخير من المبالغة في الوصف هو ما كان منه واجبا و هو << الثابت الوقوع [الذي] لا يخلو من أن يكون متناهيا في الحال التي هو عليها، أو قاصرا فيها، أو وسطا بين المتناهي و القاصر >>[379] و درجة المبالغة تتفاوت بين الأقسام الثلاثة و لما كانت المبالغة مقترنة المدح و الذم فإن <<ذلك لا يخلو من أن يكون الوصف به تحسينا للموصوف و مدحا له، أو تقبيحا له و ذما و المدح بالقاصر مما يحسن تقصير في المدح. و الذم بالقاصر مما يفتح تقصيره في الذم >>[380]

و إذا أردنا إجمال المعنى في المبالغة فإننا نقول بأنها ذات مفعولين:

- داخلي يحدث بين الثنايا النصية حيث تتضافر أجزاء الخطاب ممثلة بالمعاني فإذا لاحظنا بيت " أبي تمام " التالي:

مَازَالَ يَهْذِي بِالمَكَارِمِ وَ العُلاَ   حَتَى ظَنَنَا أَنَهُ مَحْمُومُ[381]

---

[374] المصدر نفسه: 133 .
[375] أنظر قدامة بن جعفر ، نقد الشعر : 204 – 210 .
[376] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي: 33.
[377] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 133.
[378] المصدر نفسه: 133 .
[379] المصدر نفسه: 133 .
[380] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 133 .
[381] المصدر نفسه: 133 .

فالمعنى الأول الطموح و قد تم العلو به إلى أعلى درجة منه و هي الهوس بالرفعة فكانت الحاجة ملحة إلى استحضار معنى ثان يبدو فيه هذا الممدوح كالمحموم و هي صورة مبالغ فيها.

و في النثر تظهر سلسلة من المبالغات في قول " أبي هلال العسكري " << قربك أحب إلي من الحياة في ظل النسيم و السعة، و من طول البقاء في كنف الخفى و الدعة، و من إقبال الحبيب مع أدبار الرقيب...>>[382]

و ترتيب " القرطاجنّي " لأنواع المبالغة بهذا التدرج مقصود، إذ به << يتبين ما يصح و يحسن من المبالغة وما يصح منها و لا يحسن >>[383]، إلا أن هذا القول يبقي نسبيا فالموهبة الشعرية المتقدة لا تعرف حدود المنطق ، فقد تفنن المبدعون و تنافسوا في البحث عن الصور الغريبة مما لا يخطر علي البال ، و هو ما استحسنه المتلقون[384] و أعجبوا به فنلاحظ بيت أبي نواس التالي :

وَ اَخَفْتَ أَهْلَ الشّرْكِ حَتَى إِنَّهُ   لَتَخَافُكَ النُّطَفُ التِي لَمْ تُخْلَقْ [385]

إن هذه المبالغة ليست لا من أنواع الواجب ولا من الممكن بل هي تتجاوز الممتنع إلى المستحيل لكن صياغتها بهذا الشكل و في سياق المدح أكسبها رونقا كبيرا و جاذبية نصية واضحة و كذلك " المتنبي " الذي قال و هو يصف قصرا:

قصرٌ لَوْ أَنَّكَ قده كَحَلْتَ بِنُورِهِ   أعْمًى لعَادَ إلى المَقامِ بصيرًا

و قد أدرك حازم ما لهذه الأبيات و غيرها من تأثير كبير علي المتلقي و قد استشهد علي هذا ببيتي" المتنبي " التاليين :

و أنَّى اهْتَدى هَذَا الرَّسُولَ بِأَرْضِـهِ   وَمَا سَكَنَتْ مُذْ سِرتَ فِيهَا القَسَاطِـلُ

وَ مِنْ أيِّ مَاءِ كَانَ يُسْقِي جِيَّـــادَهُ   ولَمْ تَصفُ مِنْ مَزْجِ الدماءِ المَنَاهِلُ[386]*

---

[382] أبو هلال العسكري، الصناعيين : 365 .

[383] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 133.

[384] انظر علي سبيل المثال "ابن رشيق " : العمدة في المبالغة ، الإيغال و الغلو ، ج 2 – 67 ☜ 81.

[385] أبو نواس، الديوان : حياته تاريخه نوادره شعره، المكتبة الثقافية، بيروت ، لبنان : 185 .

[386] عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، المجلد 3 ، 4 ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى: 1423 هـ - 2001 م : 171 .

* هذا ما ورد في شرح الديوان، أما في كتاب المنهاج فقد ذكر لفظ الماء بدل الدماء

وعلق عليهما قائلا ؛<< فهذا مستساغ مقبول من حيث يمكن أن تتصور له حقيقية وان لم تكن واقعة ، إذ كانت كثيرة الجيوش لا احد لها . ومتى قدرت الزيادة في مقدار منها وان كثر أمكنت >>[387] .

و قد أخذ "السجلماسي" – صاحب المنزع البديع الأنواع التي ذكرها حازم في المبالغة و صيرها إلي : << إخراج الممكن بصورة الواجب و إخراج الواجب بصورة الممكن ، إخراج المحال بصورة الممكن و الواجب وإخراجهما معا بصورة المحال >>[388] وهي طريق مركبة للمصطلحات التي ذكرها " حازم القرطاجنّي " .

و حديث حازم عن المبالغة جعلته يتطرق لعلاقة ذلك بالكذب معتبرا <<أن صناعة الشعر لها أن تستعمل الكذب إلا أنها لا تتعدى الممكن من ذلك أو الممتنع إلى المستحيل، و إن كان الممتنع فيها أيضا دون الممكن في حسن الموقع من النفوس >>[389] مما يجعل فعل التجاوز نسبيا مادام الفن يعتمد علي مخالفة المألوف .

ج- المناسبة: و هي مبدأ رئيس تتأسس وفقه العلاقات بين المعاني التي تتطالب تبعا لمقياس المناسبة و قد رأى " السجلماسي " بـأن المناسبة في أجزاء القول على أربعة أنحاء هي << الشيء و شبيهه (...) أو يأتي بالأضداد (...) أو يأتي بالشيء و ما يستعمل فيه (...) أو يأتي بالأشياء المتناسبة >> [390] و هي الأنواع التي تقابل عند " القرطاجنّي " مصطلح المقابلة.

- المقابلة:

و اهتمام " حازم " بالمقابلة هو من قبيل عنايته بالتأليف الجيد بين المعاني الجيدة السبك، و تماشيا مع تقاسيم المعنى العديدة و تخريجاته، كان حديث الناقد عن هذا المصطلح

---

[387] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 135.
[388] أنظر السحلماسي ، المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع تقديم و تحقيق غلال الغازي ن مكتبة العارف ، الرباط: ط 1404ه،،1980م :294 ،295.
[389] حازم القرطاجني ، المصدر السابق:136.
[390] السجلماسي ، المنزع البديع : 403 .

مقتضبا بذكر بعض الشواهد الشعرية [391] ثم عاد و فصل في مواضع أخر [392] و إذا أردنا إجمال بعض ذلك فان المقابلة تحدث << بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعض و الجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب، علي صفة من الوضع، تلاءمُ بها عبارة أحد المعنيين عبارة الأخر كما لاءم كلا المعنيين في ذلك صاحبة >>[393] و هو ما ذكره "ابن رشيق " عن المعاني المتقابلة [394] .

وقد تقع المقابلة في البيت الواحد، كقول القائل:

<< فَيَا عَجَبَا، كَيْفَ اتَفَقَا فَنَاصِحٌ   وَ فِيٌ ، وَ مَطوِيٌ عَلَى الغِش غَادَرٌ

فقابل النصح و الوفاء بالغش و الغدر >>[395]

أما ما يقع بين بيتين :

<< أَسَرَنَاهُمْ وَ أَنْعَمْنَا عَلَيْهِـــــمْ   وَأَ سَقَيْنَا دِمَاءَهُمْ الثُرَابَا

فَمَا صَبَرُوا لِضَرْبِ عِنْدَ حَرْبِ   وَلَا أَدُوا لحُسْنِ يَدِ ثَوَابَا >>[396]

فقابل ما في صدر البيت الأول لما في العجز الثاني، وما في عجز الأول بما في الصدر الثاني [397]. و قد قسم " حازم " أنواع المقابلة إلي أربعة أصناف:

1 - << جهة الإضافة وهي أن تكون نسبة شيء إلي شيء آخر مخالفة لنسبة ذلك للشيء مثل الضعف للعشرة بالقياس إلي نصفها و الأب إلي ابنه و المولي إلى عبده >>[398] فيقال: << زيد بصير القلب أعمى العينين >>[399] و من ذلك أيضا يقال: << نسبة القلب في البدن نسبة الملك في المدينة >>[400].

---

[391] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 52-55.
[392] أنظر مثلا من المصدر السابق : 137-139.
[393] المصدر نفسه : 52.
[394] أنظر ابن رشيق العمدة ج2: 23-29.
[395] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 53.
[396] المصدر نفسه: 53 .
[397] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 53.
[398] المصدر نفسه : 137.
[399] المصدر نفسه : 137 .
[400] السحلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع : 518-519.

2- << ما قصد فيه التضاد كالأبيض و الأسود >>[401] و هو النوع الذي درج استعماله بين المبدعين ؛<< فأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد >>[402] لقول الشاعر:

مَا أَحْسَنَ الدِينَ وَ الدُنْيَاإِذَا اجْتَمَعَا   وَ أَقْبَحَ الْكُفَر و الِإفْلَاسَ بِالرَجُلِ

و كذلك بيت النابغة الجعدي الذي استشهد به جل النقاد :

<< فَتَي تَمَّ فِيهِ مَا يَسُرُّ صَدِيقَهُ   عَلَى أَنَّ فِيهِ مَا يَسُوُء الأعَادِيَا >>[403]*

3- << جهة الغنية و العدم كالأعمي و البصير >>[404] و هذا كقول الشاعر " بشار بن برد" :

أَعْمَى يَقُودُ بَصِيرًا لاَ أَبَا لَكُمُ   قَدْ ظَلَّ مَنْ كَانَتِ العُمْيَانُ تَهْدِيهِ[405]

و لا يجوز أن تبني المقابلة في هذا النوع علي التناقض، << إذ يصح أن يقال في الفاتر انه حار عند البارد، و بارد عند الحار، ولا يكون حارا باردا عند أحدهما >>[406] الأمر الذي يجعل المعاني متضاربة فيما بينها و هو مبدأ التناسب الذي تتطالب حسبه المعاني فيكون نظمها مؤثرا، و كما ورد عند " ابن رشيق " فان مقابلة التضاد و الغنية العدم تضمان في داخلها طباقا، فلما طالت الحملة أصبحت مقابلة

4 – مقابلة السلب و الإيجاب : إذ يحدث الفعل في طرف و ينتفي في طرف آخر <<نحو زيد جالس، زيد ليس بجالس >>[407] و كالأنواع الأخرى فإن الشيء لا يمكن أن يكتسب صفتي الإيجاب و السلب في آن واحد << و لا يصح أن يكون كريما بأحدهما غير كريم به في حال واحدة>>[408] بل يجوز أن يقال <<زيد كريم المال، زيد ليس كريما بالجاه >>[409] و قد استشهد " حازم " بقول " ابن الرومي " التالي:

<< وَ لَيْسُو بِأَجْذَالِ الطّعَانِ ذَوي القَنَا   وَ لَكِنَهُمْ بِالحَزْمِ وَ الرَأْي أَجْذَالُ

---

[401] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 137.
[402] ابن رشيق ، العمدة : 23.
[403] ديوان الحماسة ، تأليف أبو تمام ، تحقيق عبد المنعم أحمد صالح ، دار الشؤون الثقافية بغداد: 275 + 203 .
* ورد في الحماسة " كان " بدل " تم " .
[404] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 137.
[405] بشار بن برد ، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، الجزء 4 : 254 .
[406] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 137.
[407] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 137 .
[408] المصدر نفسه : 137 .
[409] المصدر نفسه : 137 .

و لم يُخلقُو أبطال بأسٍ و نجْـدَةٍ   وَ لَكِنَهُمْ بِالرِّفقِ وَ اللِّينِ أبْطَـالُ[410]

فجعلهم أبطالا من جهة و غير أبطال من جهة، و أجذالا من وجه و غير أجدال من وجه >> [411] .

من الأنواع السابقة نرى بأن ما احتوته الأشعار و تنافس المبدعون على تحلية قصائدهم به هو مقابلات السلب و الإيجاب، و كذا التضاد و الوجود و العدم.

أما النوع الأول فمعرفة المتلقين به قاصرة ؛ إذ قلما تتضمنه قصيدة إلا ما ندر. و المقابلة كمصطلح متداولة عند النقاد بكثرة[412] إلا أنها عند " قدامة " [413] و " القرطاجنّي" مفتوحة؛ إذ يمكن أن تكون بين شطرين كبيت " النابغة الجعدي "[414]

و لا يتوقف الأمر عند بيت واحد و حسب؛ بل << يورد معنى في بيت ثم يأتي في بيت آخر بمعنى يقابله على أحد الأنحاء المتقدمة من التقابل و يجمع بينهما من جهة واحدة كقول " الطرماح " :

<< أسَرْنَاْهُمْ وَ أنْعَمْنَا عَلَيْهِـــــمْ   وَ أسْقَيْنَا دِمَائَهُمْ التُّرَابَـــا

فَمَا صَبَرُوا لِبَأس عِنْدَ حَرْب   وَ لاَ أُدوا لِحُسْنِ يَدٍ ثَوَابَا >>[415]

فقدم ذكر الأنعام على المأسورين و أخر ذكر القتل في البيت الأول، و أتى في البيت الثاني فعكس الترتيب، و ذلك أنه قدم ذكر الصبر (...) و أخر ذكر الصواب على حسن اليد >>[416] و يبقى مجال المقابلة مفتوحا أمام الشاعر، و لو انتهت القصيدة؛ إذ يجوز له << أن ينقض في قصيدة ما قال في قصيدة أخرى كذلك يجوز له في البيتين المميز أحدهما عن الآخر >>[417] .

إن هذا المفهوم الموسع للمقابلة إذ يؤلف بين المعاني، يوسع المسافة بين طرفي المقابلة و يجعلها نسبية شرط عدم وقوع المعنيين في طرف واحد فـ << إذا كان معنى البيت الواحد

---

[410] المصدر نفسه :138 .
[411] المصدر نفسه : 138 .
[412] أنظر شوقي ضيف البلاغة تطور و تاريخ، دار المعارف مصر ط 6 : 86 – 87 .
[413] أنظر قدامة بن جعفر ، نقد الشعر : 133 – 135 .
[414] أبو تمام ، ديوان الحماسة: 275-302 أو أنظر في المنهاج : 85 .
[415] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 138 .
[416] ابن رشيق، العمدة، ج 2 : 23 .
[417] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 138 .

متعلقا بمعنى البيت الآخر فإن الجمع بين المتقابلين فيهما غير سائغ >>[418] و إذا حدث و جنح المبدع إلى هذا النوع من القول فإن التأويل هو الحل <<و مما حمل على التناقض من أقاويل الشعراء قول عبد الرحمن بن عيد القيس

أَرَى هَجْرَهَا وَ القَتْلَ مِثْلَيْنِ فَأَقْصِرَا   مَلَامَكُمُ، وَ القَتْلُ أَعَفَى وَ أَيْسَرُ >>[419]

و التناقض مستبعد من البيت باعتبار أن الهجر صورة موازية للقتل و تقابل الصورتين يجعل تساويهما منطقيا، إلا أن القتل أسهل وقعا على المحب من هجر محبوبه .

د – المشاكلة: و هي قائمة على الانسجام و التلاؤم بين المعاني فيقال: << تشاكل الشيئان و شاكل واحد منهما صاحبه، و المشاكلة الموافقة >>[420] ، و هو ما يوجب التطالب المعنوي، أما اصطلاحا فهي عند بعض النقاد << أن يجمع الشاعر في البيت كلمتين متجاورتين، أو عير متجاورتين، شكلهما واحد، و معنياهما مختلفان >>[421] و هي أنواع كثيرة .

و قد تحدث " ابن رشيق " عنها في باب التجنيس قائلا << و هذا النوع يسميه الرماني المشاكلة و هي عنده ضروب >>[422] إلا أن المشاكلة التي تحدث عنها " أحمد مطلوب " تختلف عن التي يوردها " ابن رشيق " عن " الروماني " ذلك أن هذا الأخير يقصد تشاكل بعض حروف الكلمتين كقول " ابن هرمة " :

وَ أَطْعَنَ لِلْقَرَنِ يَوْمَ الوَغَى   وَ اَطْعَم فِي الزَمَنِ المَاحِلِ [423]

و المشاكلة حاصلة بين أطعن و أطعم بتشاكل الأصوات، أما المعنى الذي يريده " أحمد مطلوب " فهو في مثل قول الشاعر " سعيد المخزوني "

حَدَقَ الآجَاَل آجَاُل   و الهَوَى للحُرِّ قتَّالُ [424]

و تكرر الكلمتين من ضروب المشاكلة حيث تتضاعف الكلمة استنادا لمبدأ الإسناد و التكرار عند " حازم " يقابله مصطلح المماثلة اللفظية إلا أن المشاكلة التي يعنيها " حازم "

---

[418] المصدر نفسه : 138 .
[419] المصدر نفسه : 139 .
[420] ابن منظور، لسان العرب، مادة شكل، دار صادر ، بيروت، المجلد 11، 1414 هـ - 1994 م : 357 .
[421] أنظر أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم: 374 .
[422] ابن رشيق، العمدة، ج 1 : 287.
[423] المصدر نفسه : 287.
[424] أحمد مطلوب ، المصدر السابق: 374 .

ليست التي يقصدها " الروماني "، و لا التكرار الذي يورده الدكتور " أحمد مطلوب "؛ لأن التكرار عند " القرطاجنّي " هو المماثلة اللفظية و التي يصنفها الناقد في باب الانتساب، فإذا حذفنا ما يعتمد من المشاكلة على تشاكل الحروف في مخارجها الصوتية، و كذا التكرار. فإن ما يبقى هو تشاكل المعاني و الذي يحصل بالتحديد بين المعاني الأول و الثواني.

إذ لا يتشاكل المعنيان إلا لتعلق أحدهما بالآخر و هو ما ينتج ترابطا في المعنى و الشكل أيضا، و المشاكلة مع المناسبة و المبالغة و البيان تناسب في جوهر الخطاب الذي يتضام ببناء علاقات مبنية على التلازم النصي و مع أن اكتشاف سر هذا التلازم غير ممكن فهو <<من الخفاء بحيث قد يتعذر عرفان كنهه >>[425] إلا أن جاذبية فعل التخطي قد تكون أحد أسبابه الخفية.

[425] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 44 .

أ- 2 - الانتساب :

و هو النمط الثاني الذي تتطالب من خلاله المعاني الشعرية، و يقع انتساب بعض المعاني إلى بعض في أنفسها بكونها أمثالا أو أشباها أو أضدادا أو متقاربات من الأمثال و الأضداد >>[426] و قد رأى الناقد بأن تشكل المعنى بالانتساب يكون إما << بواسطة أو بغير واسطة >>[427] . فما كان الانتساب << فيه بغير واسطة فيمكن حصر أنواعه و صوره، و أما ما يقع فيه النسب بواسطة فعزيز حصرها فيه لكون كل معنى يمكن أن يكون جهة للتطالب بين معنيين بتوسطه >>[428] .

بمعنى أن النسب بين المعاني هي التي تحقق التطالب بينها، فالخطاب ينشأ لاشتراك عناصر معينة فيه في قرائن لا يمكن عدها، لأن المعاني تختزن أكثر مما تظهره من وضوح شكلي، أما إذا غابت القرائن و الوسائط النصية فإن القراءة ستوجه إلى مستوى معين تغيب فيه القرائن و عن هذه الوسائط يذكر " حازم " بعضا منها هي:

أ- **<u>المتشابهات و المتماثلات :</u>**

و نتساءل أمام هذا المصطلح عما يقصده " حازم " ؟ هل المقصود هو التشبيه فقط الذي يقع بين عنصرين؟ أم أن المقصود هو كل ما يحقق المشابهة لا الاستعارات و الكنايات؟

و للإجابة عن بعض ما طرح لا بد من التفريق أولا بين التشبيه و المشابهة ؛ فالمشابهة قائمة على التشابه حيث تكون << الألفاظ متناسبة غير متباينة و لكن متقاربة في الجزالة و المتانة، و الرقة و السلاسة، و تكون المعاني مناسبة لألفاظها >>[429] و إذا ما تناسبت الألفاظ مع معانيها كان النظم متشاكلا، <<من غير أن يكسي المعنى الشريف اللفظ السخيف، أو على الضد، بل يصاغان معا صياغة تتناسب و تتلاءم >>[430] أما التشبيه فـ << فهو الإخبار بالشبه، و هو اشتراك الشيئين في صفة أو أكثر ، و لا يستوعب جميع

---

[426] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 44 .
[427] المصدر نفسه : 44 .
[428] المصدر نفسه : 44 .
[429] بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية : 297 .
[430] المرجع نفسه: 279 .

الصفات >>[431] عكس التشابه الذي تغيب فيه المفاضلة و التفضيل؛ << لأن تشابه زيد و عمرو قضية تنحل في المعنى إلى قولنا: زيدٌ يشبه عمرًا، عمرو يشبه زيدا، فيكونان متساويين فيصير مضمون التشابه التساوي >>[432] و لأجل ذلك فإن " حازما " قد جمع بين التشابه و التماثل من جهة و بين التماثل و التشابه و التخالف من جهة أخرى ففي استشهاده ببيت حبيب التالي :

دِمَنٌ طَالَمَا التَقَتْ أَدْمُعُ المُزْ ... نِ عَلَيْهَا، وَ اَدْمُعُ العُشَاقِ [433]

و قد حوى هذا البيت معاني متشابهة << بلفظ التماثل >>[434] فهناك لفظ متماثل و هو ادمع و التماثل اللفظي و هو التكرار، أما الصورتان فالرابط بينهما هو التشابه إما سخاء أو بخلا ، الأمر الذي يجعلنا نقول بأن المشابهة كما يعرفها النقاد[435] قائمة على التشابه مما لا يجعل ضرورة لوجود وجه شبه، بيد أن الحاصل أن " القرطاجنّي" يستعمل مصطلح المتشابهات بين طرفين غير متكافئين أي بين ما يوجد فيه وجه شبه - و هو ما تتنافى مع مبدأ المشابهة - و من جهة أخرى فإن إدماج المتشابه بالمتماثل لفظا؛ حيث مثَّلَ عين العاشق و دمعها، بدمع المزن كما فعل " ابن رشيق " مع بيت " أمرئ القيس " الذي ذكره في باب المماثلة أو التمثيل:

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إلّا لِتَقْدَحِي ... بِسَهْمَيْكِ فِي أَعْشَارِ قَلْبِ مَقَتَلِ [436]

<< فمثل عينيها يسهمي الميسر يعني المعلى و له سبعة أنصباء و الرقيب له ثلاثة أنصباء ، فصار جميع أعشار قلبه للسهمين اللذين مثل بهما عينيها >>[437] و بين الصورة التي حملها بيت " حبيب بن أوس " عند " حازم " و التي جاء بها " أمرؤ القيس " لدى " ابن رشيق " مسافة توشك أن تنعدم. و ما قيل بالنسبة للمتشابهات يقال على المتماثلات، و لمعرفة كيفية تقسيم هذه المتماثلات و المتشابهات و ترتيبها نقف عند مصطلح :

ب - التقسيم :

---

[431] بدوي طبانة، المرجع نفسه: 300 .
[432] المرجع نفسه: 297 – 298 .
[433] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 45 .
[434] المصدر نفسه : 45 .
[435] انظر بدوي طبانة، المرجع السابق: 397 – 398 .
[436] الزوزني شرح المعالقات السبع : 16 .
[437] ابن رشيق، العمدة، ج 1 : 243 .

و الذي يضاف لمفهوم " حازم " حول تكاثر المعاني الذي يقتضي تنظيم المعاني المنتجة و تقسيمها، و هو ما يتم من خلال أنواع:

1 - << تعديد أشياء ينقسم إليها الشيء لا يمكن انقسامه إلى أكثر منها >>[438] و هذا مثل قول " الشماخ " و الذي استشهد به " قدامة " و " ابن رشيق " و " العسكري " :

مَتَى مَا تَقَعُ أَرْسَاْغُه مُطْمَئِنَةً   عَلَى حَجْزِ يَرْفُضَ أَوْ يَتَدَحْرَجُ >>[439]

و قد علق الناقد على هذه القسمة بـ << أن الحجر إذا كان رخوا ارفض، و إن كان صلبا تدحرج و ليس لقائل أن يقول: إنه غادر قسما ثالثا و هو أن تكون الأرض رخوة فيسوخ الحجر فيها، فإن الأرض إن كانت بهذه الصفة لم يقع الحافر عليها وقوع اطمئنان و اعتماد، فقوله مطمئنة صحت القسمة و كملت >>[440] و هو ما ينطبق مع <<عمر بن أبي ربيعة المحزومي

وَ هَبَهَا كَشَيْءٍ لَمْ يَكُنْ أَوْ كَنَازِحِ   بِهِ الدَّارَ أو مِنْ غَيَّبَتْهُ المَقَابِرُ

فلم يبق مما يعبر به عن إنسان مفقود قسم إلا أتى به في هذا البيت >>[441]

2 - << تعديد أشياء تكون لازمة عن شيء على سيل الاجتماع و التعاقب >>[442] كما ورد في بيت " زهير بن أبي سلمى

يَطْعَنُهُمْ مَا ارْتَمُوا حَتَى إذَا اطَّعَنُوا   ضَاَرَبَ حَتَى إذَا مَا ضَارَبُوا اعْتَنَقَا [443]

فالطعن و الارتماء معا ثم الضرب و الطعن الخاص بالآخر، ثم الضرب و الاعتناق و بذلك فالشاعر << أتى بجميع ما استعمل في وقت الهياج و زاد ممدوحه رتبة و تقدم به خطوة على أقرانه >>[444] ، و معاني هذا البيت << من المعاني التي قسمت أتم يقسم على جهة التدريج و الترتيب >>[445] فلا تفاوت في الأجزاء، و لا نقصان في تقسيمها .

---

[438] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 55 .
[439] المصدر نفسه : 155 .
[440] المصدر نفسه : 155 .
[441] ابن رشيق، العمدة، ج 2 : 31 .
[442] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 55 .
[443] زهير ابن أبي سلمى، الديوان ، دار صادر بيروت، لبنان: 43 .
[444] ابن رشيق، العمدة، ج 2 : 33 .
[445] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 155 .

3 - << تعديد أشياء تتقاسمها أشياء لا يصلح أن ينسب منها شيء إلا إلى ما نسب إليه من الأشياء المتقاسمة >> كقول الناثر << فلم تخل فيما بدا تني به أو من مجد تأثلته، أو شكر تعجلته، أو أج ادخرته، أو متجر تجربة أو من أن تكون جمعت ذلك كله >>[446] و منه أيضا قول الشاعر

<< أوْلَئِكَ قَوْمً إنْ بَنُوا أَحسُوا البنا　　　وَ إنْ عَاهَدُوا أوْفُو وَ إنْ شَدُوا عَقَدُوا >>[447]

و الأنواع السابقة الذكر هي التي وسمها " حازم " بـ << التقسيم الصحيح >>[448] لأن كل طرف في القسمة قد نسب إلى ما يلائمه و يناسب السياق.

و هناك ضربان آخران يكون التقسيم فيهما << تقسيما على التسامح >>[449] هما :

أ - <<تعديد أجزاء من شيء تتقاسمها أشياء أو أجزاء من شيء و تكون الأجزاء المعدودة جملة أجزاء الشيء أو أشهر أجزائه و أليقها بغرض الكلام >>[450] و القسمة في هذين الضربين ليست بين الأشياء بل بين أجزائها كما في قول " ابن الرومي " :

كَفَّى كُلُومَ زَمَانِي ثُمَّ قَلَّمَهُ　　　عَنِّي فَأَحْفَاهُ، ثُمَّ اقْتَصَ ما اجْتَرَحَا[451]

فالكلوم منسوبة للزمان، و تكون القسمة كالتالي1 عفى = كلوم الزمن 2 قلّم = الهاء العائدة على الزمان، 3 – أخفى = الهاء العائدة على الزمان، 4 – اقتص ما اجترحا = من الزمان.

ب - << تعديد أشياء محمودة أو مذمومة من شي متفقة في الشهرة و التناسب >>[452]و من ذلك قول " الخنساء " :

طَوِيلُ النَّجَادِ رَفِيُع العِمَادِ　　　كَثِيرُ الرَّمَادِ إذَا مَا شتَا[453]

---

[446] المصدر نفسه : 155.
[447] جلال الدين الخطيب القرويني، علوم الإيضاح في علوم البلاغة، مراجعة عماد بسيوني زغلول، مؤسسة الكتاب الثقافية ، ط 2 ، 1417 . 1997 ، بيروت: 28.
[448] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 56 .
[449] المصدر نفسه : 55 .
[450] المصدر نفسه : 55 .
[451] المصدر نفسه : 158.
[452] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 56 .

فالصفات و الموصوفات تابعة لمسمى واحد هو ' صخر ' و هي كلها صفات محمودة لا تخفى شهرتها على المتلقي كما أن أجزاءها متناسبة، فالطول ينسب للنجاد كما يكون العماد رفيعا، و الرماد كثير إذا كان الموصوف ذا قدر عال، و لا تكون القسمة إلا بهذا النمط.

إن الفرق بين الأنواع التي صنفها " حازم " للقسمة، أن الأنواع الثلاثة أو التي عدها تقسيما ذات أطراف كاملة تنسب إلى أطراف كاملة أيضا كقول " نصيب " :

فَقَال فَرِيقُ لَا، وَ قَالَ فرِيقُهُمْ نَعَمْ   وَ فَرِيقُ قال ويْحَكَ مَا َندري[454]

فالفريق الأول أجاب بالنفي و الثاني بالإيجاب، و بين هذا أو ذاك لا يبقى إلا احتمال واحد و هو عدم المعرفة، و هذا النوع من الضرب الأول الذي ذكره " حازم ".

أما القسمة المبنية على التسامح فإن المقصود بالعملية ليس بالأطراف و إنما أجزاء منها و هذا هو الفرق الجوهري، و لأجل ذلك لم يُعد هذا النوع من التقسيم صحيحا بالصحة منسوبة إلى الأطراف الكلية لأنها مجزأة و لا يعني ذلك أن بناء البيت خاطئ كما في بيت " الحسناء "، و كما في قول " الحارثي " :

<< فَلَا كَمَدِي يَفْنَى، وَ لَا لكِ رِقَةٌ   وَ لاَ عَنْكِ إِقْصَارٌ، ولاَ فِيكِ مَطْمَحٌ [455]

و التناسب مطلوب في الأنواع الخمسة، فالأجزاء تتطالب فيما بينها و تتضافر لتناسبها من ناحية المعنى الذي استدعاها و كذا لملاءمتها السياق، أما إذا غاب التناسب بين الأطراف لم يصح ذلك ، و لذلك <<ينبغي أن يتحرز في القسمة من وقوع النقص فيها أو التداخل أو وقوع الأمرين فيهما معا >>**[456]** .

و من النماذج التي عيبت القسمة قول " جرير " :

<< صَارَتْ حَنِيفَةُ أثْلَاثًا فَثُلُثُهُمْ   مِنَ العَبِيدِ و ثَلْثٌ منْ مَوَالِيهَا >>**[457]***

فهذه القسمة ناقصة لأنه أخل بالقسم الثالث >>**[458]**

و كذا في قول شاعر آخر:

---

[453] يحي الشامي ، الخنساء شاعرة الرثاء، أعلام الفكر العربي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، الطبعة 1 ، 1999: 78 .
[454] المصدر نفسه: 154 .
[455] ابن رشيق، العمدة، ج 1 : 34 .
[456] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 56 .
[457] جرير ، الديوان ، دار بيروت للطباعة و النشر، 1406 هـ 1986 م : 498 .
* وردت في الديوان مواليها اما في المنهاج فـ عواليها .
[458] المصدر نفسه : 156.

أَبَادِرَ إِهْلاَكَ مُسْتَهْلِكٍ   لِمَالِي أو عَبَثِ العَابِثِ >>[459]

و هو مما عيب؛ << فعبث العابث داخل في إهلاك المستهلك >>[460]

و إذا ما تداخلت القسمة يغدو التأويل نصية حتمية و هو ما فعله " حازم " مع بيت " هذيل الأشجعي " :

فَمَا بَرِحَتْ تُومِي إِلَيْهِ بِطَرْفِهَا   وَ تُومُض أَحْيَانًا إِذَا خَصْمُهَا غَفَلٌ

فيحتمل أن يكون من القسمة المتداخلة لأن الإيماء بالطرف و الايماض به سواء، و يحتمل أن يكون في الكلام تداخل بأن يريد بقوله تومض تبتسم، و هذا الوجه أولى بأن يحمل البيت عليه ليسلم الكلام بذلك من الخلل >>[461] و لأجل ذلك اعتبر " قدامة " هذا البيت من قبيل التكرير [462] .

و جملة القول عن تقسيم المعاني عند " حازم " أنه لا يختلف كثيرا عما ورد عند بقية النقاد خاصة " أبو هلال العسكري " و " ابن رشيق " إلا أنهما لم يقدما سبيلا للتعامل مع القسمة المتداخلة الأجزاء كما فعل " القرطاجنّي ". و هي سمة عامة تطبع التفكير النقدي ككل و هي أن جل النقاد اعتبروا القسمة أخلاقية بالدرجة الأولى و هي في الأصل فنية خالصة تدعو لقراءة جمالية بحتة لا سلطة للأخلاق فيها، و إلا فما هو المقياس الذي به تعد القسمة صحيحة أو متداخلة الأجزاء.

أما بالنسبة " لحازم " فإن حديثه عن انقسام المعاني <<يُعد جزءا من نظرية (...) المعاني الشعرية العامة >>[463] التي تتطالب لا بناء على تناسبها. و إدراكا منه بأن القسمة لن تكون في كل حالاتها كاملة الأجزاء لأن التجاوز الفني لن يكون متشابها بل ستوجد حالات أخرى تتداخل فيها الأجزاء فالقصيدة لا تقدم معانيها معلبة لمتلقيها، بل إنها تحفزه على إيجاد طرق جمالية بديلة للتعامل مع المعنى الضامر في لب الخطاب .

---

[459] قدامة بن جعفر، نقد الشعر : 199 .

[460] أبو هلال العسكري، الصناعتين: 344 .

[461] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 157 .

[462] أنظر قدامة بن جعفر ، المرجع السابق: 199 .

[463] محمد الحجوي، البديع عند حازم القرطاجني، مجلة آفاق الثقافة و التراث ، الكويت، ع 13 ، 1417 هـ، 1996: 28 .

د ـ التفريع:

و قد نؤلف بين المتشابهات و المتماثلات في أسلوب متفرع، و التفرع كمصطلح نقدي مستمد من ولع " حازم " بالتقسيمات و التفريعات مستمدا ذلك من قراءاته للتراث اليوناني و ما تركه أسلافه، فراح يقعد لآرائه في جزئيات و تفاصيل دقيقة، ثم تجاوز ذلك إلى تفريغ المعاني في الخطاب الشعري. فإذا كانت أجزاء القصيدة تتكاثر و تتضاعف فهي لا محالة تتفرع و يبقى لنا أن نحدد كيفية حدوث ذلك، فهل تتفرع المعاني بأسلوب آلي، أم أن ذلك ينجر وفق عمل منظم و دقيق؟

إن فعل التفريع تابع لعملية التكاثر التي تجري في عمق القصيدة و هو ما يضع أمامنا عدة مستويات من المعاني المتفرعة كـ << أن يصف الشاعر شيئا بوصف ما ، ثم يلتفت إلى شيء آخر يوصف بصفة مماثلة، أو مشابهة، أو مخالفة لما وصف به الأول >>[464].

و من ذلك قول " البحتري ":

<< و إذا تَأَلَقَ في النَدَى كَلاَمُهُ اَلْـ مَصْقُولُ خِلْتَ لِسَانَهُ مِنْ غَضْبِهِ

إذ تتفرع الصفات الرئيسية المتعلقة بالكلام المتألق إلى صورة الغضب >> [465] و الرابط هنا هو التشبيه، و الروابط كبيرة بين المعنيين؛ <<فنستدرج من أحدهما إلى الآخر، ويستطرد به إليه على جهة تشبيه أو مفاصلة أو التفات أو غير ذلك مما يناسب به بين بعض المعاني و بعض فيكون ذكر الثاني كالفرع من ذكر الأول >>[466].

هذه الثنائية تربطنا مباشرة بالمعاني الأوائل و الثواني، و رغم كون المعنى الأول أهم حضورا في تشكيل الخطاب، لأنه لا يكتفي بهذه الأهمية و لا يستغني عن مكملاتها من المعاني الثواني، و لذلك فـ " القرطاجنّي " يرى بأن تفرع المعاني يتم في عدة صور و انساق تماما كتفرع الأفنان في النبتة الفتية؛ فلو لاحظنا أغصان شجيرة ما لوجدنا أن بعضها متفرع مباشرة من الجذع الرئيسي و قد يكونان فرعين من جذعين مختلفين، و قد يكون الالتقاء في مركز واحد تتفرع منه الأغصان من جديد، و الأمر نفسه بالنسبة لتفرع المعاني

---

[464] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 59 .
[465] أنظر ابن رشيق، العمدة، ج 2 : 54 .
[466] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 59 .

في القصيدة؛ فـ << كل معنى فرَّع من معنى (...) قد يكون واقعا معه في حيز واحد، و قد يكون بينهما تباين في ذلك، و قد يكون المأخذ فيهما واحدا، و قد يكون متخالفا، و قد يكون أحدهما موجها من بعض جهات التوجيه نحو النسب الاسنادية إلى ما وجه إليه الآخر، و قد يكون أحدهما موجه إلى غير ما وجه إليه الآخر >>[467].

و هي احتمالات غير منتهية لتفرع المعاني، صور مبتكرة لما يحدث في الخلايا المشكلة للنص بتشعيبها و دقة تكوينها قريبة من صورة الشجرة، فمثلما تتفرع هذه الأخيرة تفعل القصيدة، و كما تختلف كل شجيرة عن نظيرتها فإن القصائد تكتسب هويتها من نمط تفرعها، و لأن هذا الأخير متباين كانت كل القصائد غير متشابهة... و للتوضيح أكثر سنحاول الوقوف عند بعض الحالات الممكنة لتفرع المعاني و نبدأ بالذي يقع في الحيز الواحد كما في بيت " الكميت ":

أَحْلَامُكُمْ لِسِقَامِ الجَهْلِ شَافِيَةٌ   كَمَا دِمَاؤُكُمْ يُشْفَى بِهَا الكَلَبُ [468]

فالأحلام و الدماء تشترك في تحقيقها هدفا واحدا و هو الشفاء رغم كون الدماء متفرغة عن صورة الأحلام .

و كلما كثرت المعاني المتفرعة وجب مراعاة وجوه التناسب بينها، فـ<< تكون النقلة من أحد المعنيين إلى الآخر فيما قصد فيه التفريع متناسبة، و أن يكون المعنى الثاني مما يحسن اقترانه بالأول و يفيدَ الكلامَ حسنَ موقع من النفس >>[469] فنلاحظ أبيات " ابن المعتز " التالية :

وَ كَأَنَ حَمْرَةَ خَـــدِهِ فِي لَوْنِهَا   وَكَأَنَّ طِيبَ رِيَاحِهَا مِنْ نَشْرِهِ

حَتَى إِذَا صَبَّ المِزَاجُ تَبَسَمَتْ   عَنْ ثَغْرِهَا فَحَسِبْهَا مِنْ ثَغْـرِهِ

مَا زَالَ يُنْجِزُ لِي مَوَاعِدَ عَيْنِهِ   فَمَهُ وَ احْسُب رِيقَهُ مِنْ خَمْرِهِ[470]

و مثلما تفرّعت صفات الحمرة، تفرعت صفات المحبوب، و هما متقاربتان إذ لا يبدو الحشو ظاهرا، فالتدرج بين المعاني تم بصورة متناسقة فلا إقحام لمعنى على حساب آخر،و هي صورة تنطبق على الروضة التي وصفها " عنترة " و رغم عدم وجود أي علاقة مشابهة

[467] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 60 .
[468] المصدر نفسه: 501 .
[469] المصدر نفسه : 61 .
[470] ابن المعتز ، الديوان، دار صادر ، بيروت: 227 .

بين المشهدين إلا أن الشاعر قد جعل المعاني تتفرع من صورة الروضة و الذباب بأسلوب متناسق.

و قد اعتبر " حازم " أسلوب التفريع نوعا من الزينة اللفظية و الصيغة التي قد يؤدي الإفراط في استعمالها إلى إخراج المعنى من سارقه فلا يعدوا ذلك أن يكون إلا << من قبيل التذييل و الحشو الذي لا يحسن >>[471] و لذلك فإن اتباع التفريع يكون حسب حاجة السياق الذي ينتج المعاني فـ << يلمع بذلك في بيت أو فصل غير طويل (...) بحيث تقع المراوحة بينه و بين غيره من الصناعات >>[472] ، و ما يفهم من حديث " حازم " أن الخطاب بنية مركزية ثابتة تجذب إليها خلايا تتفرع عن هذه البنية الأم، و هذه الخلايا ليست على صفة واحدة، فمنها ما كان ثنائيا أي قابلا للتفرع أو أحاديا غير متفرع أو غير قابل للتفرع فيكون التشكيل بين المختلف و المتشابه و المتحد و المتفرع، فالقصيدة مجال خصب، و << المذهب المستحسن في الكلام أن يفتن في ضروب الإبداعات الموقعة فيه >>[473] أفلا يتصف الخطاب بلغة واحدة، << و كلما كان الكلام مقتصرا به على فن واحد من الإبداعات و إن كان حسنا في نفسه، و لم يحسن لأن ذلك يعود إلى سآمة النفس، فإن شيمتها الضجر مما يتردد و الولع بما يتجدد و التجدد هو سمة النص الجيد رغم ثبات الجوهر .

هـ- المتخالفات و المتضادات:

و المعاني التي يكون التخالف و التضاد هما الواسطة في تحقيق التطالب فيها مقابلة للمتشابهات. و لفهم ما تخالف من المعاني و تضاد يأتي الحديث عن المطابقة مناسبا لذلك.

- المطابقة بين المعاني:

[471] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 61 .
[472] المصدر نفسه : 61 .
[473] المصدر نفسه : 61 .

و المطابقة هي << ' التطبيق ' و ' التضاد ' و ' التكافؤ ' >>[474] و لا يخالف " حازم " من سبقه في رأيه حول تضاد المعاني، إذ يرى بأن المطابقة تنقسم إلى << محضة و غير محضة>> [475] و هو ما سماه الدكتور بدوي طبانة التقابل الحقيقي و الاعتباري [476] .

- فالمحضة مفاجأة / اللفظ بما يضاده من المعنى كقول جرير >>[477]

وَ بَاسِطَ خَيْرٍ فِيكُمْ بيَمِينِه وَ قَابِضَ شَرٍ عَنْكُمُ بِشِمَالِيَا [478]

فقوله باسط و قابض و خير و شر من المطابقات المحضة و من ذلك قول " المتنبي":

فَالسِّلْمُ يكْسِرُ من جَنَاحِي مَالِهِ بِنَوَالِهِ مَا تَجْبِرُ الهيجَاءُ [479]

و هو << داخل في الطباق المحض، لأن المراد بالهيجاء الحرب، و هي اسم من أسمائها، فكأنه قال ' الحرب ' فأتى بضد السلم حقيقة >>[6] .

- << و غير المحضة تنقسم إلى مقابلة الشيء بما يتنزل منه منزلة الضد و إلى مقابلة الشيء بما يخالفه >>[480] و المطابقة فيهما لا تقع بألفاظ صريحة و هذان النوعان هما ما قصده " حازم " بقوله : << متقاربات من الأمثال و الأضداد >>[481] فأما متقاربات الأضداد أو << ما تنزل منزلة الضد فمثل قول الشريف

أبْكِي وَ يَبْسِمُ وَ الدُّجَى مَا بَيْنَنَا حَتَى أضَاءَ بِثَغْرِهِ، و دُمُوعِي

فتنزل التبسم منزلة الضحك في المطابقة >> [482] و كذلك في << قول بعض المحدثين:

وَجْهُهُ غَايَةُ الجَمَالِ و لَكِنْ فِعْلُهُ غَايَةٌ لِكُلِ قَبِيحِ

---

[474] بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية: 367 .
[475] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 48 .
[476] انظر بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية: **367 .**
[477] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 48 .
[478] جرير الديوان : 501 .
[479] البعرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، دار صادر ، بيروت لبنان: 271.
[480] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 49 .
[481] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 44 .
[482] المصدر نفسه : 49 .

و ليس ضده [أي الجمال] و إنما ضده الدمامة، و القبح ضد الحسن >>[483] و بالإضافة للجمال الذي تنزل منزلة القبح في البيت ، مماثلة بين المادي و المعنوي أي بين الحسن المادي و حسن الفعل .

- << و أما المخالف فهو مقارنة الشيء بما يقرب من مضاده كقول عمر بن كلثوم

بِأَنَّا نُورِدُ الرَاَيَاتِ بِيضًا   وَ نُصْدِرُهُنَّ حُمْرًا قَدْ رَوِينَا [484]

فاللون الأحمر لا يضاد الأبيض بل يخالفه و لذلك فقد << سمى أصحاب صناعة الشعر ما كان قريبا من التضاد (المخالف) >>[485] .

وقد يجتمع الطباق الصريح أي المحض و غير المحض معا كما في قول المتنبي:

أَزُورُهُمْ و سَوَادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي   وَ اَنْثَنِي وَ بَيَاضُ الصُّبْحِ يُغْرِي لِي[486]

- طباق السلب و الإيجاب كقول " البحتري " :

تَقَيَّضَ لِي مِنْ حَيْثُ لَا أَعْلَمُ النَوَى   وَ يَسْرِي إِلَيَّ الشَّوْقُ، مِن حَيْثُ أَعْلَمُ [487]

فثبت الفعل من جهة و ينفى من جهة أخرى كما في بيت << السموأل

وَ نَنْكُرُ إِنْ شِئْنَا عَلَى النَّاسِ قَوْلَهُمْ   و لَا يَنْكُرُونَ القَوْلَ حِينَ تَقُولُ >>[488]

و من الجهات الشبيهة بالطباق تضاد المعاني لا الألفاظ << كقول قيس بن الخطيم:

و إِنِّي لَأَلْنِي النَّاسِ عَنْ مُتَكَلِفٍ   يَرَى النَّاسَ ضُلَّالا و لَيَس بِمُهْتَدٍ >>[489]

و بالإضافة للطباق المبني على تضاد المعاني في البيت مماثلة لفظية و هي ' الناس ' و قد تضادت المعاني في بيت " بشار " :

إِذَ أَيْقَظَتْكَ حُرُوبُ العِدَا   منبّه لَهَا عُمَرًا ثُمَ نَمَ [490]

---

[483] ابن رشيق، العمدة، ج 2 : 19 .
[484] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 49 .
[485] بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية: 369 .
[486] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 49 – 50 . .
[487] المصدر نفسه : 50 .
[488] المصدر نفسه : 50 .
[489] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 51 .
[490] بشار بن برد، الديوان، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور ، الجزء 4 ، الشركة التونسية للتوزيع ، ماي 1976 : 182 .

بين أيقظتك و نم بالإضافة إلى المشاكلة في قوله ثم نم إذا أخذنا بقول " الرماني " المشاكلة [491] .

و بالإضافة إلى هذا يحصل الطباق بتباين ترتيب الألفاظ و المعاني فـ << يجري مجرى المطابقة تخالف وضع الألفاظ لتخالف في / وضع المعاني، و لنسبة بعضها من بعض، فيقع بذلك بين جزأين من أجزاء الكلام نسبتان متخالفتان >>[492].

[491] أنظر في هذا الفصل المشاكلة .
[492] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 51 .

ثانيا: الأغراض الشعرية:

تداول النقاد العرب كثيرا مصطلح الغرض الشعري، فتحدثوا عن تقسيم الشعر إلى <<أربعة أركان و هي: المدح و الهجاء و النسيب و الرثاء، و قالوا: قواعد الشعر أربع: الرغبة و الرهبة و الطرب و الغضب >>[493] و رغم تقارب المكونات باعتبار أن الحديث خاص بالأغراض الشعرية، إلا أن هناك فارقا جوهريا إذ تتعلق المسميات الأولى أي المدح و الهجاء و النسيب و الرثاء بمضمون النص فهي من تبعيات لغة التجاوز، و بالمقابل فإن الرغبة و الرهبة و الطرب و الغضب و شحنات نفسية خالصة تتحول تبعا لعوامل طارئة إلى سند نصي تركيبية تجعلنا نتساءل : هل المقصود بالغرض الوازع الذي يحفز للكتابة؟ أم أن الغرض هو الغاية من الكتابة عينها، و التي تتحول إلى متن مادي؟ ما علاقة المكون النفسي بالقرينة النصية؟ و هل الكتابة في أنقى حالاتها بوح بريء عن مكامن نفسية بغض النظر عن نوعيتها؟

و يرى " القرطاجنّي " بأن << الأغراض: هي الهيئات النفسية التي ينحى بالمعاني المنتسبة إلى تلك الجهات نحوها و يمال بها في [صوغها] / [494] لكون الحقائق الموجودة لتلك المعاني في الأعيان مما يهيئ النفس بتلك الهيئات، و مما تطلبه النفس أيضا أو تهرب منه >>[495] و الغرض بهذا المفهوم بث لمكامن نفسية و هو ما يفيده التعريف اللغوي للغرض و هو << شدة النزاع نحو الشيء و الشوق إليه >>[496].

و قد رأينا في الفصل السابق أن الناقد إذ تحدث عن بواعث الكتابة يسميها بالأغراض[497] فمصطلح الغرض يأخذ أكثر من موقع فهو الطريقة [498] أما إذا خصصنا

---

[493] ابن رشيق، العمدة، ج 1 : 108 .

[494] في الأصل صغوها .

[495] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 77 .

[496] ابن منظور، لسان العرب مادة غرض: 195 .

[497] سبق الحديث عن الجهة.

[498] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 341 .

* سبق لحديث عنذلك في دواعي الكتابة .

بالتحديد المحتوى النصي فإن الحديث سيكون عن فن الغرض[499] و الذي يكون قد تأثر بتسمية " ابن وهب " [500] .

---

[499] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 366 .
[500] أنظر أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم: 301 .

1 - كيف يحصل الغرض ...؟

ينشأ الغرض الشعري نتيجة لحالة نفسية خالصة تؤدي إما إلى القبض أو إلى البسط، فيرتبط الأول بالمضرة و الثاني بالمنفعة، و هي نزعة أرسطية لا تحتاج إلى حجة: فالمنفعة إذا قصدها المتكلم و أرادها المتلقي << مثل ما يوجد من مناسبة بعض الصور لبعض النفوس فيحصل لها بمشاهدة تلك الصور المناسبة لها نعيم و ابتهاج >>[501] و هو ما سماه " أرسطو " بالرغبة التي ينتج عنها التطهير النفسي، حيث يقع الانسجام بين ما هو متوقع و ما هو حاصل و كائن نصيا، و قد يكون حصول المنفعة للمتلقي إسعافا << مثل ما يعتمده الإنسان من إسعاف آخر بطلبه فيكون في إسعافه بها منفعة له >>[502] .

و الانسجام حاصل أيضا لوقوع التناسب بين الإشارة و الاستشارة أي بين ما يقدمه المبدع و يتقبله المتلقي، و المنافع عند " حازم " نوعان <<منفعة بالقوة و المال >> [503] و القوة هنا ليست مادية كالمال، و ذلك يحدث << بتشفي النفس فقط مثل ما تحل مضرة يعدو إنسان فينتفع ذلك الإنسان بأن تضعفه له و تقويه على مقاومته و الانتصاف منه، و ربما لم ينتفع من ذلك إلى سرور التشفي فقط >>[504] و هذا مثل ما يحدث في هجاء القران من الشعراء و الملوك بعضهم بعضا، و مثلما تكون المنفعة المضرة كذلك فيكون الأشياء مقابل الابتهاج، و الإقحام مقابل الإسعاف .

2 - مضمون الأغراض و علاقته بأجزاء القصيدة:

لا يختلف " حازم القرطاجنّي " مع من سبقه من النقاد العرب في مضمون الأغراض الشعرية فهو يذكر آراءهم في ذلك[505] إذ يرى بـ <<أن أمهات الطرق الشعرية أربع، و هي التهاني و ما معها، و التعازي و ما معها، و المدائح و ما معها، / و الأهاجي و ما معها >> [506] إلا أن ما اختلف فيه الناقد مع غيره هو ربطه بين الأغراض الشعرية و

---

[501] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 338 .
[502] المصدر نفسه : 338 .
[503] المصدر نفسه : 338 .
[504] المصدر نفسه : 338 .
[505] المصدر نفسه : : 336 .
[506] حازم القرطاجني ،المصدر السابق: 341 .
* أنظر الأخضر جمعي، اللفظ في التفكير النقدي و البلاغي عند العرب، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 : 343 .

الخطاب الشعري معنى و مبنى و سنعرض لبعض ما يشكل هذا المعنى و ينتج المبنى قياسا على الأغراض الشعرية:

أ ـ الأغراض الشعرية و المعاني:

تعتبر المعاني الشعرية بالنسبة للأغراض دعامة رئيسية و الجهات* هي ما يربط المعنى بالغرض و مثلما تنقسم المعاني إلى أوائل و ثوان، فإن الجهات أيضا قسمان :

ـ فمنها ما << يقع في الكلام مقصودا لنفسه ، و هو ما كان له بالغرض المقول فيه علقه و له إليه انتساب بوجه يوجب ذكره >> و هي متفرعة عن المعاني الأوائل و لذلك سميت **بالجهات الأوائل** باعتبارها القاعدة التي تتأسس عليها كل غرض، فإذا كان الغرض مدحا، فإن صورة الممدوح و ما فعله من أفعال جيدة تستوجب المدح هي الجهة الأولى بعيدا عن أي صورة تحسينية يظهر فيها الموصوف مختلفا و ذاك ما تختص به .

الجهات الثواني: و يحتوي << ما لم يكن له بالغرض علقة و لكن له علقة ببعض الجهات المتعلقة بالغرض، فيذكر تابعا لما ذكر معتمد على جهة إحالة أو محاكاة أو غير ذلكن و قد يكون له بالغرض علقة إلا أنه لم يذكر إلا من حيث ما هو تابع لغيره و متعلق به >>[507] ، فإن النصوص إما مكتفية بـ << الجهات الأكيدة في الغرض >>[508] و ما كان في الأغراض أكيدا / هو المتعارف عليه فالغزل له جهات أكيدة فتتمثل في الاهتمام بشخص مميز و إظهار محاسنه بتودد و حب و كذلك في المدح هناك صور معهودة هي الوصف بكثرة الرماد مثلا و قد يمتد خيال المبدع إلى << جهات هي أبعد من غرض الكلام من الجهات المقتصر عليها >>[509] و هنا تكبر المسافة الجمالية بين المعاني الأول الثواني و قد يتم الاستغناء عن هذه المسافة فتختصر بأن << لا تستوفي جميع الجهات الأكيدة و يقتصر على ما تيسر منها >>[510] .

و قد يكون اختلاف النصوص في مدى استعمالها لـ << معاني الجهة >>[511] فالمقاصد الشعرية يتفاوت و جودها بين نص و آخر ، و ذلك بحسب قوة الشعراء فـــ << منهم من

---

[507] حازم القرطاجني ،المصدر السابق: 216 .
[508] المصدر نفسه : 217 .
[509] حازم القرطاجني ،المصدر السابق: 217 .
[510] المصدر نفسه : 217 .
[511] المصدر نفسه : 217 .

في قوته أن يستقصي معاني الجهة إذا شاء، و منهم من لا يبلغ إلا الاستقصاء و يأتي من ذلك بمقدار كاف، و منهم من يقتصر عن المقدار الكافي >>[512] .

و قد تنبض بعض النصوص بروح غيرها إذا تم الاعتماد فيها على مبدأ التحسين و التقبيح بـ <<ملاحظة ما في الجهة التي عدمت فيها صفات الحسن أو قلت من الأوصاف التي يرى أنها حسنة حقيقة أو تمويها، و ملاحظة ما في الجهة التي عدمت فيها صفات القبح أو قلت >>[513] و من خلال هذا التصرف يتم التجاوز مع الجهات لتجاوزها فيما بعد بحيث يظهر الغرض الشعري مختلفا إما حسنا أو قبحا ، و الحسن و القبح هنها عنصران فنيان و حسب ، إذ <<لا يوجد شيء في جوهره قبيح >>[514] كما ان الحسن لا يرتبط إلا بالسياق الآني، و هذا التصرف هو الأصل في الكتابة الشعرية لأن التجاوز و محاورة المعطيات الفنية هما ما يؤسس فعل الإبداع.

و قد اعتبر " القرطاجنّي " عملية التحسين و التقبيح أو فعل التجاوز ككل في الجهات الأول للأغراض << من مجالات الشعر الضيقة، و كان أقوى الناس عارضة و أكثرهم تصرفا في هذا ابن الرومي >>[515] الذي يجمع بين الصور المتقاربة بأسلوب بديع<< تابع لغيره و متعلق به >>[516] و إذا كان المعنى الجوهري يتأسس في الجهة الثواني فإن التجاوز الجمالي يحدث في الجهات الثواني و يلعب المجاز دوره ليظهر معاني الغرض متصلة بالجهات الأولى رغم تجاوزها لها فنيا و لذلك << كانت للأوائل عناية بتعليق الأوصاف بهذه الجهات الثواني، و ذلك حيث يكون في قوة الكلام أن يعود من الأوصاف المتعلقة بالثواني ما يفيد مبالغة أو غير ذلك من الجهات الأول >>[517] حيث تناسب الجهات فيما بينها إنماء لفعل التشكل الذي تحدثه المعاني.

---

[512] المصدر نفسه : 217 .
[513] المصدر نفسه : 217 .
[514] جورج سانتيانا ، الإحساس بالجمال : 150 .
[515] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 218 .
[516] المصدر نفسه : 216 .
[517] المصدر نفسه: 216 .

إن فعل التجاوز الذي تنجزه المعاني الثواني من خلال الجهات الثواني يحدث بأنماط مختلفة فهناك التشبيه، و الاستعارة، و الكناية، و المبالغة...الخ. و كل مصطلح منها له أنواع و طرق في التوظيف بما لا يمكن الإحاطة به: فـ << التفاوت في الثواني أكثر لأن الجهات الأول يمكن حصرها في كل فن، و أما الجهات الثواني فقلما يتأتى حصرها لكثرة ما يمكن أن يستطرد من الشيء إليه أو يحال به عليه أو يحاكي به أو يعلق على الجملة به لنسبة في المعنى تقتضي ذلك >>[518] و لا نهائية حصر وجوه إخراج الجهات الثواني مقترن بلا نهائية أنماط التجاوز الجمالي الذي يحققه النص الإبداعي <<و كان كل نحو من ذلك ممكنا أن يذهب فيه إلى ضروب كثيرة من الهيئات الحاصلة عن الترتيب الذهني و عن النسب الواقعة بين بعض المعاني و بعض >>[519] .

و قد تكون لا نهائية الجهات الثواني مستمدة من ثبات الجهات الأوائل، فوجود هذه الأخيرة متوفرة في قوالب جاهزة ، حافز للسمو بهذا الجاهز بوجوه كثيرة إثباتا للجوهر و << صارت الصور الحاصلة عن جميع ذلك في تشفيع معاني الجهات الأول بمعاني الثواني و إردافها بها كثيرة التشعب بعيدة عن الحصر >>[520] .

و نظرا لعدم محدودية الجهات الثواني فإن صور وجودها في الخطاب الشعري تتفاوت أما في الجهات الأول فإن درجة التفاوت أقل.

---

[518] المصدر نفسه: 216.

[519] المصدر نفسه : 217 .

[520] حازم القرطاجني ،المصدر السابق: 217 .

ب ـ الغرض الشعري و طول القصيدة:

تتحكم الأغراض الشعرية في نمط تضاعف محتوى الخطاب، و نسق تكاثر الأبيات، و تبعا لذلك يتحدد طولها أو اقتضابها فـ <<من القصائد ما يقصد فيه التقصير، و منها ما يقصد فيه التطويل و منها ما يقصد فيه التوسط بين الطول و القصر >>[521] و كلما تعددت الأغراض تضاعفت الأبيات في النص و ينعكس نقص الأغراض على طولها، و الناقد يتحدث عن أنواع النصوص الشعرية و هي :

المقصّرات و القصائد و المتوسطات:

و يدل اسم المقصرات على مضمونها بينما يكون استمرار النظم مضمونا في القصائد التي اهتم بها " حازم " كثيرا عكس المقصرات التي لم يحفل بها لا لنقص فيها بل لما اعترى شعراء زمانه من فتور في التعامل مع النص المقتضب باعتباره مجالا ضيقا يتطلب براعة فائقة في فضاء نصي مركز من خلال غرض واحد. فيكون النص مشعا بالمعاني التي تتغذى من الغرض الأم، و هو ما لا يستطيعه المبدع الآني و كذلك لا بد من نص بديل يناسبه ، نص يتغذى من أكثر من غرض و هو الذي تمثله القصائد الطوال باعتبارها مجالا واسعا لإثبات براعة النص بما لا يوحى بتشطية أجزائه .

و بناء على الأغراض تقسم النصوص إلى بسيطة و مركبة، فـ << البسيطة مثل القصائد التي تكون مدحا صرفا أو رثاء صرفا >>[522] و هو النوع الممثل بالمقصرات، فاشتمال البسيطة على غرض واحد يعني أنها بسيطة و مقتضبة و عمل القوى الناظمة فيها يكون مكثفا لكثافة المعاني فيها. و مثل القصائد المقصرة ما يخصص منها للرثاء فقط أو المدح. و << المركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب و مدح >>[523] و هنا نلاحظ أن الناقد يربط دوما بين الأغراض المنتمية إلى الجهة عينها و هو مبدأ التناسب الذي تقوم عليه نظرية " القرطاجنّي " .

---

[521] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 303 .
[522] المصدر نفسه: 303.
[523] المصدر نفسه: 303 .

وافتتاح القصائد البسيطة يختلف عن المركبة، ففي هذه الأخيرة <<كل قول نسيبي لا يخلو من أن يكون متعلقا بوصف المحبوب و محاكاته أو وصف بعض أحواله و ماله بذلك علقة من زمان أو مكان أو غير ذلك، و أن يكون متعلقا بوصف المحب أو وصف بعض أحواله >>[524] أما القصائد البسيطة أي التي تشتمل غرضا واحدا << فأحسن ما تبدأ به وصف ما يكون في الحال مما له إلى غرض القول انتساب شديد كافتتاح مدح القادم من سفر بتهنئته بالقدوم و التيمن له بذلك >>[525].

و إعجاب " حازم " بالقصيدة المركبة الأغراض تابع لإعجابه بالقصيدة الافتراضية و التي يعد النص الشعري الكلاسيكي أحد مكوناتها.

و ما يحسب للناقد في هذا عدم ربطه بين مصطلح القصيدة و الكم، أو بين القصيرة و قلة أبياتها كما كان ذلك سائدا[526] فالمعتبر في حجم الخطاب الشعري هو مدى احتوائه لمادة غرضية* وافية و ليس هذا فقط بل و بقدر التنسيق بين مختلف الأغراض الشعرية التي لا بد من أبدع نظمها، و سبك معانيها، بحيث << يستمر في الأغراض التي على الأنحاء التي لا يوجد للكلام معها اضطراب و لا تنافر >>[527] وهذا بالموازاة دائما مع الأسلوب و تحسينه تماشيا و مسار تنامي المعاني التي يبقى طولها أو قصرها أمرا نسبيا أو تصويبها إلى سهولة الرقة أو سلوكها مذهبا وسطا، بين / ما لان و ما خشن من ذلك >>[528]

الخشونة هي المعاني الموحشة التي ذكرها " حازم " كوصف الحروب مثلا، أما الرقيقة فهي المتعلقة بالغزل مثلا، و الوسطى ما كان الأسلوب فيها مزيجا بين الوحشة و الأنس و هو الأسلوب الذي قصده الناقد لما تحدث عن التأنيس.

و لا يمكن الحديث عن أساليب الشعراء دون الالتفات إلى القراء و المتلقين الذين يختلف تقبلهم لمختلف الأساليب؛ بمعنى أن <<الكلام منه ما يكون موافقا لأغراض النفوس

---

[524] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 304 .
[525] المصدر نفسه: 305 .
[526] أنظر الجاحظ ، كتاب الحيوان، دار الجيل ، بيروت، ج 1 : 92 – 93 .
*فحازم في ذلك متاثر بالجاحظ، أنظر يوسف حسين دكار ، بناء القصيدة في ضوء النقد الحديث: 247 .
[527] انظر ابن رشيق، العمدة: 168 – 170 .
[528] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 354 .

الضعيفة الكثيرة الإشفاق مما ينوبها أو ينوب غيرها ، و منه ما يكون موافقا للنفوس المقبلة على ما يبسط أسسها >>[529] .

و لأن تقبل القراء لا يمكن رصده أبدا فإن الناقد قد قسم الأساليب <<بحسب البساطة و التراكيب عشرة أنحاء يختلف الناس فيما تميل بهم أهواؤهم إليه من ذلك بحسب اختلاف طباعهم و تلك الأنحاء هي: - **1** - أن الكلام مبنيا على الرقة المحضة، - **2** - أو على الخشونة المحضة، - **3** - أو على المتوسط بينهما، - **4** – أو يكون مبنيا على الرقة و يشوبه بعض ما هو راجع إلى الأسلوب الوسط – **5** - أو يكون مبنيا على الوسط و يشوبه بعض ما هو راجع إلى الرقة، - **6** – أو بعض ما هو راجع إلى الخشونة، - **7** - أو يكون مبنيا على الخشونة و يشوبه بعض ما يرجع إلى الأسلوب الوسط – **8** - أو يكون مبنيا على الرقة و يشوبه بعض الخشونة، - **9** – أو على الخشونة و يشوبه بعض رقة، - **10** – أو يكون مبنيا على الأسلوب المتوسط و يشوبه بعض ما هو راجع إلى الطرفين. >>[530] .

---

[529] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 354 .

[530] المصدر نفسه: 354 – 355 .

ج ـ الأغراض الشعرية و الأسلوب:

إن محاولة فهم ماهية الأسلوب عند " حازم " تسوقنا إلى التطرق إلى ما يشكّله و بالتالي الوقوف عند مبدأ التأنيس كنقطة بدء، يتحدث الناقد عن الأسلوب واصفا استمرار المبدع في وصف صورة ما أو جملة من الصور، و الصور عنده إما ايجابية متعلقة بالجهات الأول أو سلبيته خاصة بما يناقض الجهات الأول، و هذه الأخيرة تأخذ صفتي السلبية أو الإيجابية؛ فـ << إذا تمادى استمرار الشاعر في الأسلوب على معان من شأن النفس أن تنقبض عنها و تستوحش منها فقد يحق عليه أن يؤنس النفوس من استيحاشها و يبسطها من قبضها >>[531] و يحدث التحول بتقليص دائرة التوتر << بمعان يكون حال النفس بها غير تلك الحال لكونها ملائمة للنفوس باسطة لها >>[532] .

و يحدد " حازم " ماهية <<المعاني الموحشة في الأساليب التي تذكر فيها أحوال الاستطاب إلا لغرض، و ذلك مثل ما يذكر من أحوال الخطوب و أوصاف الحروب >>[533] ، و ليست أمثال هذه المعاني ذوات قيم سلبية خالصة؛ <<فقد يستطيب الإنسان ذكر إيقاع له بأعدائه و ليس كل إنسان يتشفى بذلك تشفيه، و كذلك المراثي قد يقع الإفراط في ذكر المعاني المفجعة فيها من خلصان المراثي أشفى موقع >>[534].

أما العبارات التي تحمل معاني الإنس، فهي التي ترتبط بـ << جهة وصف المحبوب و جهة وصف الخيال و جهة وصف الطلول و جهة وصف يوم النوى و ما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب >> [535] .

و يتجدد مفهوم الأسلوب بناء على ما سبق حيث << تحصل للنفس باستمرار على تلك الجهة و النقلة منه بعضها إلى بعض و بكيفية الاطراد في المعاني صورة و هيأة تسمى الأسلوب >>[536] ، فهو مرتبط بالمعنى الذي يفرزه السياق اللغوي لا و وجد الأسلوب مقابلا لـ<< منزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية في الألفاظ و

---

[531] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 359 .
[532] المصدر نفسه: 359 .
[533] المصدر نفسه: 359 .
[534] المصدر نفسه : 359 .
[535] المصدر نفسه: 363 .
[536] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 363 .

العبارات و الهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض و ما يعتمد فيها من ضروب الوضع و أنحاء الترتيب >>[537] .

" حازم " يخالف- " الجرجاني " الذي يقرن الأسلوب بالجانب الشكلي فهو <<الضرب من النظم و الطريقة فيه فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره >>[538] معنى يقترب كثيرا من المنزع الشعري عند " حازم القرطاجنّي " و لأن المتلقي ينفر من الأسلوب المشحون بالانقباض فقد دعا الناقد بالمزاوجة بين هذه المعاني و بين جهات أخر أقل انقباضا << بأن يشعشع المعاني الموحشة من جهة ما يراد إلقاؤه لمحل القبول من كل سامع بمعان مؤنسة يتعلق بغير الجهة التي تعلقت الموحشة بها >>[539] و هو ما سماه بالتأنيس .

و قد قسم " حازم " الأساليب الشعرية <<بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعر، و بحسب تصعيد النفوس فيها إلى حزونه الخشونة و الرقة المحضة هي النسيب الخالص كقول " الأعشي " :

بَانَتْ سُعَدُ وَ أَمسَى حَبْلُهَا رابَا   و أَحْدَثَ النَأيُ لي شَوْقًا و أَوْصَابَا [540]

و أما الخشونة المحضة في قوله أيضا في وصف تبعات الحرب :

و له المُقْدَمُ في الحرب، إذا   ساعة الشَّوق عن النَّاب كلخ [541]

و قد ركز " حازم " في هذه الأساليب العشرة، على << الثلاثة الأخيرة و هي التي وقع في جميعها الجمع بين طرفين بأن تسلط الطرفان أعنى الخشونة و الرقة على شيء واحد و كان انبعاثهما من ضمير واحد، فإن هذا يقبح مثل إرداف الرقة في الحب بالخشونة فيه >>[542] و هو مبدأ الاعتدال الذي يلتزمه " حازم " في كل آرائه، فلا يكون الغزل رقيقا و خشنا في آن واحد، و قد يخالف المبدع الوضع بأن يوجه الخشونة بجانب و الرقة بجانب آخر أو العكس؛ << فإن انصرف أحدهما إلى غير ما انصرف إليه الآخر، و تعلق بغير

---

[537] المصدر نفسه: 363 .
[538] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز: 315 .
[539] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 360 .
[540] الأعشي ، الديوان: 13 .
[541] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 40 .
[542] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 355.

ما تعلق به ساغ ذلك، مثل ما نجمع بين التغزل و الحماسة في شعر واحد >>[543] و أول ذلك << مقابلة معنى بيت أو شطر غزلي بمعنى بيت أو شطر بيت حماسي >>[544] وثانيه أن يزاوج الشاعر بين الرقة و الخشونة لأنه << يتوقع أن يظن ظان أن ذلك بضعف نفس منه، فيلتفت إلى ما يدرأ عنه ذلك الظن و يشير إلى ما يدل على ذلك بلفظ مختصر في تضاعيف كلامه أو عقبه و ذلك مثل قول " الشريف " :

مَالُو عَلىَ شِعَبِ الرِّحَاْلِ وَ اسْنَدُوا   أَيْدِى الطِّعَانِ إِلَى قُلُوبٍ تَخْفِقُ [545]

و ثالث الحالات أن يفاضل بين الرقة و الخشونة <<بأن يتحول الشاعر عما له فيه رقة إلى ما له فيه خشونة، و ينصرف عن أحد الغرضين إلى الآخر بالجملة، فيصيره عرض كلامه >>[546] كقول " عنترة " :

بَكَيْتُ مِنَ البَيْنِ المُشَّتِ و إِنَنِي   صَبُّورٌ عَلَى طَعْنِ القَنَا لَو عَلِمْتُمُ [547]

فأسلوبه في هذا البيت بين الخشونة و الرقة، و نلاحظ كيف تمت المزاوجة بين الخشونة (طعن القنا) و بين الرقة المحضة (البين المشت) و ما تفرع من معان رقيقة كالبكاء و الصبر مرتبطة بالحب، أما الخشونة المحظة فمقترنة بالقنا أي بالحرب .

إن صورة الأسلوب كما يقدمها لنا " حازم " لا يتعلق بقراءة تميز المبدعين فلا يمكن أن تقول أبدا إن أسلوب شاعر ما سهل دقيق كما لا يمكن أن يقال أنه موحش خشن، ما دمنا نقول أن أسلوب هذه القصيدة خشن إن كانت وصفا لحرب أو رقيقا إن كانت غزلا صرفا، أو بالأحرى ما دامت أبيات القصيدة متراوحة بين الرقة و الخشونة، بل _ و بهذا المفهوم _ فإن لكل تجربة شعرية هي القصيدة الحاضرة أسلوبا يسمها، و بتكرر الكتابات و تضاعف الأساليب يتدخل الآخر بشخصيته القرائية لتصنيف المبدعين حسب أساليبهم، و بناء على هذه القراءة يقال فلان يحسن في الغزل كـ " عمرو بن أبي ربيعة "، و آخر لا يحسن فيه كـ " المتنبي " [548] وهذا التصنيف الذي قدمه " حازم " حول

---

[543] المصدر نفسه : 355 .
[544] المصدر نفسه: 355 .
[545] المصدر نفسه: 355 .
[546] المصدر نفسه: 355 .
[547] عنترة الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر، 1404 هـ 1984 م : 208 .
[548] هذا ما ذكرته بعض الكتب النقدية .

أساليب الشعراء مؤسس على قراءة موسعة لقصائد الشعراء أقرب للدراسات الإحصائية المعاصرة.

إن المتأمل لقضية الأغراض الشعرية يجد أن الناقد قد طور ما وجده قائما لدى سابقيه، فأما ما يتعلق بمضمون الأغراض فلم يضف إليها شيء ذا أهمية بل إنه قد جمع آراء " قدامة بن جعفر " و قدمها جاهزة بأسلوبها المنطقي.

إلا أن الجديد عند " حازم " هو ربطه الذكي بين الغرض الشعري كمضمون أولي للمعاني و بين أجزاء القصيدة متكاملة.

ترتبط المعاني بالأغراض بشدة و تطالب باعتبار أن المعاني تتشكل و تتحدد نوعيتها بأن تكون أوئلا أو ثوان حسب الغرض الشعري و مستوى التعبير فيه، خاصة و أن ذلك يعتمد على مدى استيعابه الجهة الممثلة للأول أو للثواني بمقتضى الغرض الشعري كما أن الغرض يسير الأسلوب الشعري و يتحكم في طول أو اقتضابه فبقدر تعدد الأغراض كثرت فصول القصائد ،لاو هي النقلة التي أحدثها " حازم " بأن جعل طول القصيدة يقترن بتحدد جهات الأغراض فيها ، و لأن الوزن عنصر مهم في تكوين الموسيقى الداخلية في الخطاب الشعري، و هو ما أدركه النقاد العرب في وقت مبكر[549] و تفرد " حازم " اتضح في كون أنواع الأعاريض الشعرية تتحدد بحسب الأغراض الشعرية[550] و درجة الخشونة و الرقة فيها

و سنلاحظ في العناصر المقبلة من البحث كيف أن الأغراض يمتد تأثيرها في كل زاوية نصية مهما تناهت في الصغر.

---

[549] لم نتطرق لهذه الفكرة بالبحث و التحليل لكونها متناولة بطرح مستفيض و علمي انظر:
أ- حسن سويف بكار، بناء القصيدة العربية في ضوء النقد الحديث: 160 – 165 .
ب- جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي : 257 – 261 .

[550] انظر في هذا المجال د/ سيد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة، د ط ، 1993: 16 .

ثالثا: البناء الفني للقصيدة :

1- <u>الاستهلالات و المطالع</u>: و هي بمثابة عتبات نصية للخطاب الشعري تطفح بدلالات عميقة، و لأجل ذلك كان اهتمام النقاد بها كثيرة فقد يتحدثوا عن براعة الاستهلال [551] فقيل هو << ابتداء المتكلم بمعنى يريد تكميله وإن وقع في أثناء القصيدة >>[552] .

أما " حازم " فقد ربط الاستهلال بمثابة الغرة، فلا بد من إظهارها بالشكل و الجوهر اللائقين لأنهما يظهران قوة الفواتح النصية، فـ << تحسين الاستهلالات و المطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه و الغرة >>[553] و لم يتفرد " حازم " بهذا الرأي بل كان قد شاركه في ذلك العديد من النقاد* .

فالمطالع ترتبط بالمتن لأنها مجال مركّز من المعاني يتم توزيعها إلى الفصول. و لأنها كذلك أول دعائم التجاور القرائني إذ <<تزيد النفس بحسنها ابتهاجا و نشاطا لتلقي ما بعد إن كان بنسبة من ذلك >>[554].

فالعتبة البليغة لها من القوة ما يخفي عيوب النظم << و ربّما غطّت حسنها على كثير من التخوّن الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها>>[555] .

إن هذه الشحنة الجمالية، تكتسب قوتها من عدة مقاييس فـ << لا يخلو الإبداع في المبادئ من أن يكون راجعا إلى ما يقع في الألفاظ من حسن مادة و استواء نسيج و لطف انتقال فشاكل اقتران و إيجاز عبارة >>[556] و هي كلها تحسينات تابعة للزينة اللفظية. فكان من أحسن الابتداءات قول النابغة.

كِلِينِي لِهَّم يَا أُمَيْمَة نَاصبٍ وَ لَيْلٍ أُقَاسِيه بطيء الكواكب[557]

---

[551] أنظر أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم: 126 .

[552] ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحرير: 52 ، نقلا عن أحمد مطلوب المرجع نفسه: 126 .

[553] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 309 .

* كابن المقفع و ابن الأثير الحلبي، أنظر أحمد مطلوب، المرجع السابق: 126 – 127 .

[554] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 309 .

[555] المصدر نفسه: 309.

[556] المصدر نفسه: 309 .

[557] النابغة الذبياني ، الديوان سلسلة شعراؤنا و تعليق الدكتور حنا نصر الحتى، دار الكتاب العربي، الطبعة الثالثة، 1419 هـ 1999م : 28.

و هو ما أجمع عليه معظم النقاد، كـ " ابن رشيق " و " أبي هلال العسكري "...الخ .

- و قد ترجع جاذبية الاستهلالات الجيدة إلى ما احتوته من معان << من حسن محاكاة و نفاسة مفهوم و تطبيق مفصل بالنسبة إلى الغرض و ما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في المعاني >>[558] .

<< و من أحكم ابتداءات العرب قول السمول:

إَذا المَرْءُ لَمْ يَدنس مِنْ اللَّوْمِ عِرْضــه   فَكُلُ رِدَاءٍ تَرْتَديه جَمِيـــلُ

وَ إَنْ هُوَ لَمْ يَحْمِلْ عَلَى النَّفْسِ ضِيمَهَا   فَلَيْسَ إِلَى حُسْنِ الثَّنَاءِ سبِيلَ >>[559]

و قد ترجع الصنعة << إلى النظم من إحكام بنية و إبداع صيغة و وضع و ما ناسب ذلك مما يحسن في النظم >>[560] و قد << قال بعضهم : أحكم الابتداءات قول لبيد:

ألَا كُلَ شَيءٍ مَا خَلَا الله بَاطِلٌ   وَ كُلُ نَعيمٍ لَا مَحَالَة زَائِلُ >>[561]

و كذلك بـ << ما يرجع إلى الأسلوب من حسن منزع ولطف منحى و مذهب و ما جرى ذلك مما يستحسن في الأساليب>>[562]

و قد برع " المتنبي " في صفوف الابتداءات[563] التي حسنت أسلوبا و منزعا و نظما و من ذلك قوله:

ثُهَنَّا بِصُوَرٍ أَمْ نُهَنِّئُهَا بِكَا   وَ قَلَّ الذي صُورٌ وَ أَنْتَ لَهُ لكا[564]

و قد اعتبر " القرطاجنّي " أن الحسن كله مرتبط بتناسب المطلع مع المقاصد فـ << ملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلم من جميع جهاته >>[565] و المقصد يرتبط مباشرة بالأغراض الشعرية، حيث إن الشاعر يبتدئ مطلعه قياسا إلى الغرض الذي يتم الابتداء به.و بناء على تعدد الأغراض تتنوع المطالع؛ فإذا كان مقصده (أي المفتتح

---

[558] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 309 .
[559] أبو هلال العسكري، الصناعتين: 433 .
[560] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 309.
[561] أبو هلال العسكري، الصناعتين: 343 .
[562] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 309 .
[563] أبو هلال العسكري، المرجع نفسه : 343 – 345 .
[564] العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب المجلد 1 : 305 .
[565] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 310 .

) الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ و النظم و المعاني و الأسلوب ما يكون فيه بناء و تفحيم >>[566] كقول " المتنبي " :

سِرْبٌ مَحَاسِنُهُ حُرِمَتْ ذَوَاتِهَا دَانِي الصِّفَاتِ بعِيد موصوفاتها [567]

أما << إذا كان المقصد النسيب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة >>[568] كافتتاح " امرؤ القيس " :

قِفَا نبكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيب و مَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِوَى بَيْنَ الدَخثولِ فَحَوْمَلِ[569]

فهَذه البداية الاستثنائية تخول لأن تكون مطلعا لا أي شيء آخر .

و أساليب الإغراء النصية حسب " حازم " تتنوع بين <<تعجب أو تهويل أو تشويق أو غير ذلك.

و لا يضمر المعنى بعد المطلع، فالعناية بالبيت الثاني تزداد و في ذلك تتفاوت النصوص و قد يعمد المبدع، إلى جعل البيت الأول محتويا على تصريح << التصريح في أوائل القصائد طلاوة و موقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها >>[570].

---

[566] المصدر نفسه : 310.

[567] العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب: 362 .

[568] حازم القرطاجي، المصدر السابق: 310 .

[569] الزوزني، شرح المعلقات: 09 .

[570] حازم القرطاجي، المصدر السابق: 282 .

2 ـ نظام الفصول :

يتماشى تكون النص الخارجي مع تضاعفه الجوهري، فلا يمكن الفصل بين ما يحدث في المستويين، و القصيدة التي يعنيها " حازم " مقسمة إلى فصول و هو ما يجعلها عملا منظما و متناسب الأجزاء إذ << يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب >>[571] . و يمكن أن نحد الفصل بالمقدمة الغزلية أو الطللية إلى غاية موضع الانتقال لوصف الرحلة و الظعن ـ على سبيل المثال ـ أي ما يشكل كتلة معنوية واحدة و قد تتعدد فصول القصيدة الواحدة حسب تعدد الأغراض الشعرية.

و يقسم الخطاب إلى << فصول ينحى كل فصل منها منحى من المقاصد ليكون للنفس في قسمة الكلام إلى تلك الفصول إلى بعض و ترامى الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد فالراحة حاصلة بها لافتنان الكلام في شيء مذاهبه >>[572] ؛ لأن ايراد الخطاب الشعري في قسم واحد يستدعي نفسا طويلا في الكتابة و قدرة متميزة على تكوين علاقات نصية بين مجمل أبيات القصيدة دون بتر تضاعف المعنى و هو ما جعل الناقد يفضل القصائد التي تتضمن أغراضا متنوعة و متجانسة.

لقد وعى الشاعر القديم تقسيم الخطاب الشعري إلى أجزاء لتحديد نفس الكتابة، و دفع تضاعف المعاني من جديد و هي الدفعة التي تحتاجها القصيدة لتمتلك عوامل قوتها، فإذا كان الشاعر المتمكن يحتاج إلى تجزئ النص إلى فصول و هو صاحب القدرة البارعة، فكيف هو الحال لمن يعوزه المران و التجربة و البراعة خاصة و أن القول الشعري المسترسل يقتضي قراءة خاصة فـ << النفوس تسأم التمادي على حال واحدة و تؤثر الانتقال من حال إلى حال>>[573]

لقد اهتم الناقد بالفصول و موادها عندما تطرق للنظم و قوانينه الأربعة و أول هذه القوانين الخاصة بالفصول يتعلق بـ << استجادة مواد [ها] و انتقاء جوهرها فيجب أن تكون منسبة المسموعات و المفهومات حسنة الاطراد >> و الانتقاء الجيد يكون من خلال التجاوز

---

[571] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 287 .

[572] المصدر نفسه: 296 .

[573] المصدر نفسه: 296 .

النصي المثمر شرط عد إحداث فجوات نصية سلبية بين المسموع و المفهوم ذلك سند على فكرة المعاني المشتركة كمادة أولية قبل حدوث التجاوز.

ـ الانتقال :

يحدث الانتقال بين الفصول بذكاء بحيث يكون انتهاء المعنى في الغرض السابق حتميا و منتظرا دونما تكلف لأن أجزاء القصيدة ترتب تريبا تتفاعل فيه الصور المنتجة و كأنما صورة واحدة ممثلة للمعنى الذي يختزله الخطاب.

و إذا اعتبرنا أن الاستطراد * نوع من الانتقال على سبيل التخلص فإن ذلك يحدث بوتيرة فجائية، بناء على أن ذلك يفضي إلى تذبذب المعنى قياسا على السياق و يعتمد الاستطراد على << أن يأخذ المتكلم في المعنى يمر فيه يأخذ في معنى آخر و قد جعل الأول سبيلا إليه >>[574] فالتعالق مطلوب في الأساس؛ و يفهم من الاستطراد كذلك <<خروج الشاعر من ذم إلى مدح، أو من مدح إلى ذم >>[575]

و " القرطاجنّي " يدقق كثيرا في مزاوجته للأغراض فلا يجمع بين المدح و الهجاء و لا بين الغزل و الرثاء و هو مضمون القانون الثاني للنظم و << هو ترتيب بعض الفصول إلى بعض (...) [حسب] ما يكون للنفس به عناية بحسب الغرض المقصود بالكلام >>[576] و لتفادي حدوث تنافر بين الفصول لا بد من غرض وسيط يربط بين الغرضين المتنافرين، و هو ترتيب مثالي تخضع له الفصول إذا انسجمت الأغراض الشعرية و كان الانتقال بينها يماشي وتيرة تكاثر المعاني.

و قد فرّق " القرطاجنّي " بين الاستطراد و التخلص قائلا: << و أهل البديع يسمون ما كان الخروج فيه بتدحرج تخلصا، و ما لم يكن بتدحرج و لا هجوم و لكن بانعطاف طارئ على جهة من الالتفات استطرادا >>[577] و نلمس من هذا الحديث أنواعا ثلاثة للانتقال :

1 – فما كان ممهدا له كقول " حسان ابن ثابت " :

إنْ كُنْتِ كَاذِبَةَ الذي حَدَثْتِنِي فَنَجَوْتَ مَنْجَى الحَارِثِ بن هشامِ [578]

---

[574] أبو هلال العسكري، الصناعتين: 398 .

* أول من استطرد هو السموءل أنظر أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي : 68 .

[575] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي : 69 .

[576] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 298 .

[577] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 316 .

و الانتقال هنا على سبيل التدرج فــ << حسان لم يعد إلى ما كان عليه من ذكر العاذلة، بل أتم القصيدة مستمرا على ذكر هزيمة الحارث بن هشام و الإيقاع بقومه في يوم الدر >>[579]

2 - و ما كان الانتقال بجهة الانعطاف و الالتفات، و هو ما سماه " أبو هلال " الاعتراض و الرجوع * و ذلك كقول " أمرئ القيس " :

تَطَاوَلَ لَيْلُكَ بِالأثمِـــــدِ ... وَ نَامِ الخِلِي وَ لَمْ تَرْقُـــدِ

وَ بَاتَ وَ بَاتَتْ لَهُ لَيْلَـــةٌ ... كَلَيْلَةِ ذِي العَاتِرِ الأرْمَـــد

وَ ذَلكَ مِنْ نبَاءٍ جَاءَنِي ... وَ خُبِرْتُهُ عَنْ أَبِي الأَسْوَدِ[580]

فالشاعر قد تمكن من الانتقال عن طريق الالتفات ثلاث مرات[581] و عد هذا من بديع الالتفات.

3 – و قد يحدث الانتقال بما سماه حازم الهجوم مما لا يراعى فيه أي تناسب مع السياق، و هو مما لا يستساغ في أسلوب الخطاب ؛ فالانتقال في حد ذاته تغيير للأسلوب ، فلا يحسن أن يحدث ذلك بفجائية من بيت لآخر و من غرض لآخر تخلصا و استطرادا فـ << النفوس و المسامع إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، و منتقلة من معنى إلى معنى مناسب له ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما و ملائم بين طرفيهما، وَجَدَتْ الأنفسُ في طباعها نفورا من ذلك و نبت عنه >>[582] و لذلك فالناقد قد تحدث عن التلطف في الانتقال ، جاعلا ذلك <<بمنزلة المستمر على طريق سهل (...) هو يسير فيه عفوا إذ تعرض له في طريقه و ما ينقله من سهولة المسلك إلى حزونته و من لينة إلى خشونة >>[583].

أما ترتيب الفصل فلا بد من تقديم الفصول القصار علي الطوال أحسن من أن يكون الأمر بالعكس فالمقدمة سواء أكانت طللية أو خمرية أو غزلية يستحب أن تكون قصيرة، بينما يسترسل في بقية الفصول فيعدو النظم << بمنزلة العقد إذا جعل كل خرزة منه إلى ما يليق

---

[578] احسان النص حسان بن ثابت حياته و شعره دار الفكر سوريان الطبعة 3 ، 1405 هـ - 1985 م : 275 .

[579] أحمد مطلوب، المرجع السابق: 70 .

* أنظر أبو هلال العسكري، الصناعتين: 392 .

[580] ديوان امرؤ القيس ، دار بيروت للطباعة و النشر 1406 هـ - 1986 م : 84 .

[581] أنظر أحمد مطلوب، المرجع السابق: : 102 .

[582] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 319 .

[583] المصدر نفسه: 319 .

بها كان رائعا في المرأى و إن لم يكن مرتفعا جليلا و إن اختل نظمه >> [584] فضمه الجيد منه في كل التفاصيل الدقيقة فيه .
فإغفال التناسب و الترتيب يؤدي إلى فساد النظم **[585]**.

-أما القانون الثالث فيختص بـ << تأليف بعض بيوت الفصول إلي بعض فيجب أن يبدأ منها بالمعني المناسب لما قبله >>[586] و البداية تربط دوما بالمطلع الذي يفجر الدلالات فتتداعى متناسقة حسب أهميتها بالنسبة للسياق ، << و إن تأتى مع هذا أن يكون ذلك المعني هو عمدة معاني الفصل و الذي له نصاب الشرف كان أبهي >>[587] ؛ فالمقدمات ممهدة للغرض الرئيسي الذي يتم الانتقال إلى صلة ، << علي أن كثيرا من الشعراء يؤخرون المعنى الأشرف ليكون خاتمة الفصل >> **[588]** و هي تقنية ذكية تطيل الأسلوب و توسع دائرة التواصل مع الخطاب.

- و يختص القانون الرابع بمدى اتصال الشكل بالمضمون، أي العبارة و العرض و هو ما يحدث وفق أساليب أربعة.

- 1- ضرب متصل العبارة و العرض.
- 2- ضرب متصل العبارة دون العرض.
- 3- ضرب متصل العرض دون العبارة.
- 4- ضرب متصل العرض و العبارة.

و هذه الأنواع متفاوتة في الحسن و الاجادة ؛ <<فأما المتصل العبارة و العرض فهو الذي يكون فيه لآخر الفصل بأول الفصل الذي يتلوه علقه من جهة الغرض و ارتباط من جهة العبارة >>[589] .

---

[584] المصدر نفسه (319 .)
[585] انظر د/ عبد القادر هني نظرية الإبداع : 343-344.
[586] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 289.
[587] المصدر نفسه : 289.
[588] المصدر نفسه : 289.

[589] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 289.

و تكون العبارة متصلة بالغرض، و في هذا النوع << بأن يكون بعض الألفاظ الذي في احد الفصلين يطلب بعض الألفاظ التي في الآخر من جهة الإسناد والربط >>[590]، كما يبنا في تشكّل المعاني .

أما <<إذا نيط الفصل فيه معني تعجبي أو دعاء أو غير ذلك (...)هو أفضل الضروب الأربعة >>[591] لأن ذلك يجسد حسن الانتقال، إذ يتمكن الخطاب من الاستمرار مع الفصل الثاني دون بتر المعاني ، و عدم تغيير الغرض عما كانت عليه .

و الضربان الآخران يتفاوتان في الرداءة لأن الانتقال بين الفصول فيه يكون معتمدا علي الفجائية السلبية فـ << لا توصل فيه عبارة بعبارة و لا غرض بغرض مناسب له ، بل يهجم علي الفصل هجوما من غير إشعار مما قبله و لا مناسبة بين أحدهما و الأخر >>[592].

إن الأسلوب الذي يعبر عنه " حازم" عن النظم مؤسس علي لغة نقدية راقية تستند إلى خبرة كبيرة، هذه الأخيرة جعلته يستفيد كثيرا ممن سبقه من النقاد فلو أمعنا النظر ، لوجدنا أن حديثه في القانون الرابع للنظم عن اتصال الغرض بالعبارة و العكس ، هو صورة مطورة جدا لما كان متعارفا عليه لدى النقاد القدماء" بالشكل و المضمون " و هو ما لم يستطع " حازم " التخلص منه ، إلا أنه منهج الفكرة ؛ إذلم يجعلها طاغية بل كانت ا قانونا يضاف إلى قوانين أخرى هي المشكلة للنظم.

- كما أن اهتمامه بالقصيدة المتصلة العبارة المنفصلة العرض هو اهتمام بتنوع الأغراض الشعرية.أو ما سماه بالقصيدة الطويلة و المركبة التي تختزن دلالات كثيرة تتعلق فيما بينها بتناسب.

3 ـ الخواتم/ التحجيل:

و كما المطالع فإن ورود الخواتم النصية ضرورية الحبك سواء كانت خاتمة للفصل أو للقصيدة ككل. و هو ما سماه " حازم " بالمقطع فما إن يكبر المشروع حتى يزداد العناية بالأجزاء و الخواتم تكتسي قيمة ايجابية كبري و ذلك ضمن مصطلح التحجيل.

---

[590] المصدر نفسه : 290.
[591] المصدر نفسه : 291.
[592] المصدر نفسه : 191.

و للشعراء طرائق عديدة في أنحاء قصائدهم؛ فقد اعتمدوا في براعتهم اللغوية بابتكار عبارات تكون أحسن مقطع للقصيدة ، أو أن يوظف أجناسا أخري فبعض القصائد مختومة << بالأبيات الحكيمة و الاستدلالية >>[593] و هو التحجيل .

و " حازم " في هذا المذهب يحاول تثبيت مبدأ الاستعارة بين الأجناس الأدبية للارتقاء بالأسلوب فهو يطبق ما تنتهي إليه القضايا المنطقية من استدلالات و حكم علي الخطاب الشعري، فـ << إذا ذيلت أواخر الفصول بالأبيات الحكيمة و الاستدلالية و اتضحت شيات المعاني التي بهذه الصفة علي أعقابها فكان لها ذلك بمنزلة التحجيل زادت الفصول بذلك بهاء و حسنا ووقعت في النفوس أحسن موقع >>[594] شرط عدم إقحام الفكرة المستحضرة في السياق لأن ذلك بمثابة التحلية فقد قال بـ << أن يكون متراميا إلى ما ترامت إليه جملة معاني الفصل إن كان مغزاها واحدا أو يكون متراميا إلى ما ترامي إليه بعضها >>[595] و قد تنافس الشعراء سابقا في إيراد آخر للقصيدة منظمنا الحكم و الأمثال كقول "امرئ القيس ":

<< أَلَا إِنَّ بَعْدَ العَدَمِ لِلْمَرْءِ قِنْوَةٌ وَ بَعءدَ الشَبَابِ طولُ عمْرٍ و مَلْبَسًا >>[596]

و قد علق عليه العسكري قائلا:

<< فقطع القصيدة علي حكمة بليغة >>[597].

و هنا نتساءل هل يمكن للقصيدة أن تصبح غير مؤثرة و مقنعة إن هي اعتمدت على مكوناتها الخاصة ؟ أم أن تعالق الأجناس الأدبية وارد ما دامت ذاكرة المبدع تحتفظ بمختلف ظروف العبارات التي تنتمي لمختلف الأجناس الأدبية ؟ و إلي أي حد يمكن للنص الشعري أن يتحمل التو ظيفات ؟

إن " القرطاجنّي " يعتمد الأبيات الاستشهادية كسند نصي أو ما يسمي **les supports** التي تعين المعاني الجمهورية خدمة للسياق الأدبي .<< و يكون منحوّا به منحنى التصديق أو الإقناع ، مقصودا به إعطاء حكم كلي في بعض ما تكون عليه

---

[593] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء:300.
[594] المصدر نفسه:300.
[595] المصدر نفسه:300.
[596] أمرؤ القيس ، الديوان: 1117.
[597] ابو هلال العسكري، المرجع السابق : 443.

مجاري الأمور التي للأغراض الإنسانية علاقة بها مما انصرفت إليه مقاصد الفصل >>[598] فنعد المعاني مؤكدة أكثر و << يكون في ورود البيت الأخير الذي ينظمن حكما و استدلالا علي أثر المعني التي من أجلها يبين ذلك (...) إعانتا لها علي ما يراد منا تأثر النفوس لمقتضاها >>[599].

و كما هو ملاحظ فان هذه الطريقة بالنسبة "لحازم" مؤكدة للمعني و لذلك اعتبر << هذا الفن من صناعة النظم شريفا جدا >>[600].

و لأن لكل حبيس خصوصية فلا يمكن تجاوز الحد الأقصى في الاستحضارات ، << و ينبغي أن لا يسبق في الاستكثار من هذا الفن من الصنعة ، فإنه مؤدٍّ إلى التكليف وسآمة النفس و لكن في بعض نهايات الفصول دون بعض >>[601] ، فليست كل الفصول بحاجة إلى إستشهادات أو تمثيل و إنما يتم ذلك << بحسب ما يعني للخاطر من ذلك و ينسخ من غير استكراه و لا تكلف في وزن أو قافية أو هيأة نظامية بالجملة >>[602].

و الإلحاح يقتضي من الشاعر أن ينثر في نهايات الفصول لمحات تزيد جاذبية و رونق ما ورد في الفصول فـ << يقتضب الخاطر من ذلك ما ناسب الغرض ووسعه مقدار الشعر و تمكن فيه روية و لم يكن قلقا في موضعه من جهة لفظ و لا معنى>>[603].

و البنية القلقة إفراز طبيعي لعدم انسجام بين السياق النصي و ما تم استحضاره ، فإذا ما سعي المبدع إلى تحلية كل فصل خاتمة استدلالية فقد النص شعريته ، و هي دعوة صريحة للاعتدال فالخطابة فن أدبي مستقل كما أن للشاعر قداسة فنية واضحة و المزاوجة بين الفنين لا بد أن تبني علي التناسب لتكون صحيحة قياسا إلى المقصد .

إذ الصورة التي يقدمها "حازم " لنا عن بناء القصيدة و تظم مؤسسة علي تفكير نقدي و منهج يربط مباشرة بما يجري داخل البنية من تضاعف للصور و الدلالات و رغم أن

---

[598] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء:300.
[599] المصدر نفسه:300.
[600] المصدر نفسه: 301.
[601] المصدر نفسه: 302.
[602] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 302.
[603] المصدر نفسه: 302.

الجانب الشكلي يعطي أحيانا إذا ما تعلق الأمر بالنظم و البناء – إلا أن ذلك لا يتم بصفة مستقلة بل بالتضافر مع كل مكونات الخطاب.

رابعا : التدافع بين المعاني :

كثيرا ما تضع القصيدة الشاعر في موقف خاص يحدث خلاله إنتاج لغة خاصة بمعان خاصة تبعا لسياق محدد، فتنساب الأفكار، و تتسارع المعاني، إذ لا يقوى المبدع من التحكم في سلطتها، و قد تنفلت بعض منها و ينعكس حضورها سلبا على السياق الآني و هو ما أطلق عليه الناقد التدافع و بين السياق الذي يحدده الذهن و السياق الذي ترد فيه القصيدة قد يختل الموقف و هو الذي، سماه بعض النقاد و منهم " قدامة " بمراعاة مقتضى الحال فسياق القصيدة إلا اتحد و سياق الموقف يؤدي الغرض الذي وجد لأجله فالخطاب مجال منظم رغم تعقيده؛ فلا <<يتعرض فيه إلى ما هو أليق بمضاد الشيء المحاكى به (...) و ألا يتعرض في تخيل حال الشيء المحاكى به ما هو أخص بحال مضاد ذلك الشيء أو مناسب مضاده >>[604] .

و قد عاب " حازم " هذا النوع من عدم التناسب – كما بينا في الفصل الأول عند حديثنا عن الروية – و لذلك دعا جل النقاد إلى الاعتناء بصورة القصيدة النهائية و لذلك قيل << فلان يقرض الشعر و يحوكه و ينسجه و يشذره و يعمله و يصنعه و يعقده و ينظمه >>[605] لــ <<كونه قادحا في غرض القول >>[606] و لم يحدد الناقد وقوع ذلك في حال الارتجال أو في التروي، و هو الناقد الذي يجتنب الوقوع في الكثير من الزلات إلا أن التدافع الذي يقصد به في هذا المجال، يشمل الارتجال و التروي معا، فإذا كان المرتجل سيء الاختيار لأن الأفكار تنهال عليه فيقدمها كما هي دون تعديل فكيف للمروي أن يسيء الاختيار، بعد جهد حثيث في تحبير القصائد و تثقيفها؟.

إن الناقد في تقومه للأشعار يعتمد على مدى مراعاة [607] المتلقي من جهة و مناسبة الغرض عن جهة أخرى، و عندما يتحول المدح إلى ذم أو الذم إلى مدح ، فلا يملك المتلقي إلا أن يتسامح و هي الكلمة التي استعملها " حازم " كرد فعل من المتلقي ،

---

[604] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 147 .

[605] أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب الاصفهاني الجزء الأول ، تحقيق عمر عبد الرحمان الساريسي، مكتبة الأقصى عمان، الأردن، 1406 هـ 1986م : 111 .

[606] حازم القرطاجني، المصدر نفسه: 147 .

[607] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 147 .

<<اختيارا، أو لزّ إلى المسامحة فيه اضطرار >>[608] لأن العلة تشيب القول فيضطرب فتمقته الأذواق، لأن هذا القول ، << له علاقة لما هو خارج عن غرض القول مما سوى ذلك من أعراض المتكلم أو الموصوف أو المخاطبين >>[609].

و قد أورد " حازم " نماذج كثيرة لتدافع المعاني و منها بيت " الفرزدق " :

بِأَيِ رِشَاءٍ يَا جَرِيرُ وض مَاتِحٍ   تَدَلَّيْتَ فِي حَوْمَاتِ تِلْكَ القَمَاقِمِ [610]

فقال له " جرير" : << جعلتني أتدلى على قومك >> ، فالشاعر أراد ذما فتدافعت المعاني مدحا فالشطر الأول يمهد لذمه بينما يجعله الثاني في أعلى مقام.

و كما هو جلي فإن التركيز على إخراج المعنى بنسق خاص قد يخرج الأمور عن نطاقها و إذا كان " الفرزدق " أراد الذم فقال المدح فإن " جريرا" فعل عكس ذلك بقوله:

يَا بِشْرُ حَقَّ لِوَجْهِكَ التَبْشِيُــر   هَلَّا غِضبْتَ لَنَا وَ أنت أمِيرُ

قَدْ كَانَ حَقُّكَ أَنْ تَقُوَل لِبَارِق   يَا آلَ بَارِقَ فِيمَ سُبَّ جَرِيرُ[611]

فقال بشر: ما وجد ابن اللخناء رسولا غيري؟ >>[612]

و قد يحدث أن يتعارض، الخطاب الشعري مع مناسبة الغرض و من ذلك قول " أبو نواس " :

أَرْبَعَ البِلَى إن الخُشُوعَ اَبَادِ   عَلَيْكَ وَ إِ نّي لَمْ أَخُنْكَ وِدَادِي

فتطير الفضل من ابتدائه >>[613] و هو الذي ابتنى دار جديدة و ازداد الأمر سوءا ختم القصيدة كما يلي:

<< سَلامٌ عَلى الدُّنْيَا إِذًا مَا فَقَدْتَمِ   بَنِي بَرْمَكَ مِنْ رَائِحِينَ و غادِ

استحكمت كراهته لما سمع، فما مر أسبوع حتى ركب بنو برمك >> [614] و هذه الأبيات تبدو جيدة السبك و النظم إلا أن مضمونها يعارض حال المخاطب، فهي مرسلة شعرية

---

[608] المصدر نفسه: 148 .

[609] المصدر نفسه: 147 .

[610] في الديوان في حومات بدل هامات، المجلد 2، دار بيروت للطباعة: 321 . .

[611] جرير ، الديوان ، دار بيروت للطباعة و النشر : 233 .

[612] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 148 .

[613] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 149 .

[614] المصدر نفسه : 149.

لم تجد خانتها في التأثير في متلقيها الخالي إلا أن ذلك لا ينفي عنها جودة النظم و الإيحاء في متلقين آخرين بعيدا عن هذا السياق

و من الأبيات التي لم تجد غايتها في متلقيها أيضا قول " أبي صخر " :

تَمَنَّيْتُ مِنْ حُلَي عُلَبَّة أَنَّنـــــــــــَا   عَلَى رَمْثٍ فِي البَحْرِ لَيْسَ لَنَا وَفْــرُ

عَلَى دَائِمٍ لَا يَعْبُرُ الفُلْكَ مَوْجُـــهُ   وَ مَنْ دُونَنَا الأَهْوَالُ وَ اللُّجَمُ الحَصْرُ

فَنَقْضِي هَمَّ النَّفْسِ مِنْ غَيْرِ رُقْبَةٍ   و يُغْرِقُ مَنْ نَخْشَى نَمِيمَتَهُ البَحْـــرُ [615]

و لا يمكن أن نغفل ما لجانب السبك اللغوي من دور مهم في تحقيق شعرية الخطاب خاصة، إذا تعلق الأمر بانتقاء ما جاء من العبارات و الألفاظ فـ << قد تكون للعبارة دلالة على أمر مكروه خارج عما جيء بها للدلالة عليه، إما باشتراك وقع في اللفظ، أو بعرف و استعمال حدث فيه و لو للعامة >>[616] و الكراهة قد تكون سوء توظيف لغوي كقول " الصاحب بن عباد " :

ضَمَمْتَ عَلَى أَبْنَاءِ تَغْلَبَ تَاءَهَا   فَتغْلُبَ مَا كَرَّ الجَدِيدَ انْ تُغْلَبَ

<< و مما أكد القبح في هذه اللفظة التي هي قوله ثغلب وقوعها قافية، فإنها مقطع الكلام و موضع تخلي السامع و تفرعه لتفقد ما مر على سمعه >>[617] فهو تكرار غير مستساغ في نظر " حازم " << فالسمع أقرب عهدا به، و هو أشد ارتساما فيه >>[618]

و منها ساقه الناقد في هيئة التدافع أيضا نبو الألفاظ المساهمة في تشكيل الخطاب و كان ذلك << مما يجب التحفظ منه في المواضع التي يجب فيها التباعد عن الفحش و عن كل ما يتطرق به إليه و صون الكلام من جميع ما يكون فيه إنكار بأمر من أمور الريب و الرفث، و التعرض للأمور التي يفهم منها ذلك، و لو يعرف عامي أو استعمال لأهل الهزل >>[619] مثل قول " مروان بن أبي حفصة ":

<< يغمرها كل عرق من أرومتها   يزداد طيبا إذا العراق لم تطب

---

[615] المصدر نفسه: 153 .
[616] المصدر نفسه: 150.
[617] المصدر نفسه : 151 .
[618] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 151 .
[619] المصدر نفسه: 151 .

فلفظه عرق بعد قوله يمزها قبيح بالنظر إلى ما هو متعارف عند العامة >>[620].

و مقياس " حازم " النقدي هنا أخلاقي بحت و هو في هذا متأثر بما ورثه عن النقاد العرب و كذا عن أرسطو و رأيه في الفضائل و يؤكد ذلك "حازم " بقوله : و قد كان بعض الشيوخ الذين أخذت عنهم هذه الصناعة يوصي باجتناب الألفاظ التي يفهم منها علي حدتها أو مع ما يكتنفها معني قبيح و لو بالعرف العامي >>[621].

من خلال ما انتقاه الناقد من أبيات شعرية و رأيه في تدافع المعاني و اعتبار أن هذا النوع من الكتابة غير صحيحة لاضطرابها الناجم عن مناقضتها للسياق العام الذي تشكله عدة عناصر منها :

أولا المعرفة اللغوية : حيث يكون الغرض الموجه الأول للقول الشعري ، و به يكون أحسن وضع هو الذي يراعي فيه إيراد الشيء بأحسن وجه ، تأليفا لغويا و معنويا منسجما مع غرض الخطاب . فالتنافر الذي لو عزه حازم في بعض الشواهد التي ذكرها ناجم عن عدم انسجام الضرورة التي تمثلها المعاني الثواني كبنية نصية مع بقية البنى المشكلة للنص ، و يؤدي هذا إلي << التباين بين الألفاظ و المعاني و الأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلقا و مقترنا بما يناقضه و يدافعه و يناصره >>[622]، و قد يكون الخلل فنيا ؛ إذ تتذبذب القوة علي التهدي و القوة المائزة في انتقاء المعاني و الألفاظ ، مما لا يدع مجالا لتوظيف ما كان أقل من ذلك جاذبية ، و هو ما يفتح المجال لاحتمالات متفاوتة الحس و هذا كله حسب " حازم " يعصف بقوة تأثير الخطاب و يقوّض سبيل التواصل بين المبدع و المتلقي . إلا أن هذه الحكم لا يكتسب صفة القداسة بل أن قراءتنا النقدية هي التي تتحكم في قيمة النص الذي << لا يحمل في النهاية حقيقة واحدة ثابتة >> [623] . و لو كان النقد موضوعيا لما وصفت هذه

---

[620] المصدر نفسه : 152 .

[621] المصدر نفسه : 152.

[622] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 153.

[623] سحر محب مشهور مقال : نحو فهم العملية الإبداعية : نظرة تأويلية (دراسة تطبيقية) مجلة فصول مجلد السابع ، العددان 3- 4 ، ابريل – سبتمبر 1987 مصر : 164.

الأبيات بالتدافع و لا يختص حازم بذلك ، فقد سبق " ابن طباطبا " في وصف بيت الأعشي بالغثاثة :

بَانَتْ سُعَادُ وَ أَمْسَي حَبْلُهَا انْقَطَعا وَ احْتَلّت الغَمْرَ فالجُدَيْنِ فَالفَزَعَا[624]

و عدها << من الأشعار الغثة الألفاظ ، الباردة المعنى ، المتكلفة النسخ ، القليلة القوافي >>[625].

و مثلما فعل "الباقلاني " – أيضا - الذي وسم أبيات " أمرئ القيس " بالفحش إثباتا لإعجاز القرآن الكريم[626] و هذا كله يحصل عندما يتدخل السياق الاجتماعي و العرف في تشكيل النقد و القراءة فيصبح الذوق هو الرقيب الحاضر الغائب عند "حازم القرطاجنّي" في حين نجد أن ناقدا آخر هو " السجلماسي " قد أورد في مؤلفه أبياتا شعرية تماثل التي عدها " حازم " مما تدافعت فيه المعاني لكن صاحب المنزع لم يطعن في النصوص فقد حاول تعديل المصطلح الذي و سمه << وضع المدح موضع الذم و إخراجه مخرجه ، و أما وضع الذم موضع المدح وإخراجه مخرجه >>[627] و قد ذكر في ورود المدح في صورة الذم قول الشاعر التالي :

و لَا خَلَوْتَ الدَّهْرَ مِنْ حَاسِدٍ فَإنَمَا الفَاضِلُ مَنْ يُحْسَدُ >>[628]

وقد علق الناقد عليه << بأن الممدوح قد حصل في رتبته من يشتم حسدا له فصله، و [نبذه][629] أبناء جنسه ، لأن الفاضل هو الذي يحسد و يوقع >>[630] و ذلك كأن نقول << قاتله الله ،و لعنه الله ما أفصحه >>[631] ؛ أما ورود الذم في صيغة المدح فهو نوع من الهزأ كقول الشاعر :

يُجْزَوْنَ مِنْ ظُلْمِ أَهْلِ الظُلْمِ مَغْفِرَةً وَمِنْ إسَاءَةِ أَهْلِ السُوءِ إحْسَانَا [632]

---

[624] الاعشي ، الديوان ، دار صادر ، لبنان : 105.
[625] ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر : 105.
[626] انظر احسان عباس في تاريخ النقد العربي القديم: 352.
[627] السجلماسي ، المنزع البديع : 296.
[628] السجلماسي ، المرجع السابق : 296.
[629] في الاصل بذه
[630] السجلماسي ، المرجع السابق : 296.
[631] المرجع نفسه : 296.
[632] المرجع نفسه : 297.

و ذلك مثل ماورد في القرآن الكريم بعد: بسم الله الرحمان الرحيم << **ذُقْ اِنَّكَ أنْتَ العَزِيزُ الكَرِيمُ** >>[633] .

و كما نري فات القراءة هي لبتي تحدد قيمة النص و حقيقته ، التي تفاوت النقاد القدماء في الإحساس بهما فبدا ذلك واضحا في نقدهم و آرائهم .

[633] سورة الدخان الآية 49.

خامسا: المسافة الجمالية بين المتشابهات *

و ارتباط المتماثلات بالمتشابهات أي القرائن المحققة للتشابه لا يفضي إلى سهولة الاهتداء إليها و لا يعني بالضرورة سهولة تقبل المتلقي لها[634] ؛ فالتشابه لا يعني قرب المسافة بين المعاني المتشابهة و هو ما كان سائدا لدى النقاد فـ << الشعر في نظرهم هو الاستعارة القريبة >>[635] و إلا فما جدوى التجاوز الجمالي ؟ و لذلك << فان كانت الأمثال أو الأشباه عتيدة الوجود لم يحسن الاستيعاب و وجب التخطي فيها من الأشرف إلى الأشرف ، وكان جديرا ألا يناسب منها إلا بين ذوات الشهرة والمناسبة لغرض الكلام >> [636] و هو رأي يحسب " لحازم القرطاجنّي" ، خاصة و أن النقاد قبله قد دعوا إلي ضرورة تقريب المسافة بين المتشابهات . فقد كان التطابق بين طرفي التشبيه من المسلمات[637] .

و مع "حازم " بدأت هذه الفكرة تفقد سلطتها، سلطة قد كانت سارية المفعول لدى النقاد فقط ، بينما لم يحترم المبدعون ما سنه النقاد . و قد تحدث حازم عن هذه المسألة و ربطها بتحقيق عنصر المفاجئة عند المتلقي [638] في معرض حديثه عن المحاكاة أنواع التشبيهات و هي قسمان : << فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس و القسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه انه مخترع >> [639] و بينما يرسم الأول بالعادية، يجسد الثاني فعل التجاوز الجمالي << و هذا اشد تحريرا للنفوس إذا قدرنا تساوي قوة التخيل في المعنيين لأنها أنست بالمعتاد قبل تأثير هالة و هو حكم بعيد الاعتبار لكثير من الأشعار التي اعتبرت ناقصة [640] و لنأخذ علي سبيل المثال بيت " آبي تمام " الذي أورده " أبو هلال العسكري" :

---

* نستشهد على المتشابهات بالتشبيه .

[635] مصطفى ناصف ، نظرية المعنى في النقد العربي ، دار الأندلس، د ط ، د ت : 109

[636] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 46.

[637] أنظر نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني: 84 .

[638] أنظر جذور ذلك عند أرسطو و علاقة المسافة باللذة الجمالية ، محمد لطفي اليوسفي ، الشعر و الشعرية، الفلاسفة و المفكرون العرب ما أنجزوه و ما هفوا إليه ، الدار العربية للكتاب د ط ، 1999 م : 166 .

[639] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 96.

[640] انظر ابو هلال العسكري ، الصناعيين : 257.259.

كَأَنّي حِينَ جَرَدْتُ الرَّجَاءَ لَهُ   غَضْبًا صَبَبْتُ بِهِ مَاءً على الزَمَنِ

ولا يكاد يريَ تشبيه أبرد من هذا >>[641].

إن البرودة التى استشعرها أبو هلال راجعة إلى بعد المسافة بين طرفي التشبيه ، خاصة و أن" أبا تمام " قد شبه حالة معنوية و هي فقدان الأمل و الرجاء بصورة مادية خالصة و هي *صورة الماء و النار * رغم أن تباعد المشهدين يوحي بقربهما فلا يحتاج لجهد كبير لنقارب بين المشاعر الملتهبة و إصابتها بالخيبة و بين النار الملتهبة و مواجهتها بالماء دون إغفال عامل الزمن في الصورتين و هي الحقيقة التي أدركها حازم في بعض المواطن كالتشبيه و لم يلتزم بها في مواطن أخرى *، وقد كانت المحاكاة مجالا مفتوحا ليحس حازم أن التجاوز الحالي هو الذي يحقق الفجوة الفنية ؛ فـ << لا تجد النفس للمناسبة بين ما كثر وجوده ما تجد لما قل ، من الهزة و حسن الموقع ، لكونها لا تستغرب جلب العتيد استغراقها لجلب ما عز >>[642] .

إن" القرطاجنّي " يمحو الحد الفاصل بين المتشابه و التشبيه إذ لو رد الكتابة أو الاستعارة البلاغية في مقام المتشبه خاصة إذا كانت النسبة هي الأساس في هذا التأليف مع الاحتفاء بخصوصية كل المصطلحات ؛ فبعد المسافة بين طرفي التشبيه يقربها من قرينة المشابهة التي يمثلها وجه الشبه كما بينا في بيت " أبي تمام " .كما أن لاستعمال الناقد لمصطلح المتشابه بغير الاعتماد علي التكافؤ بين العنصرين يدل علي أن عوالم الكتابة الأصلية تكسر كل الأعراف و صهر القرائن التي تحقق التطالب لا يعني تحقيق التطالب في كل الحالات ؛ ذلك أن التماثل و التشابه قد يقع في أشياء كثيرة الوجود ، و قد لا تقع هذه النسب إلا في أشياء قليلة وهو ما يحيلنا مباشرة على فضاء الاحتمالات . و الاحتمال لا يتجسد نصا إلا إذا وجدت النسبة بين المعاني .

---

[641] المرجع نفسه : 258-259.
* مثل التدافع في المعاني.
[642] ابو هلال العسكري المرجع نفسه: 44.

سادسا: السرقات الفنية / حوار النصوص

لا تعني الكتابة الشعرية الانطلاق من العدم، فالقصيدة لا تأتي من فرغ إذ لا تعد <<هبة إلا هية أو شيطانية تهبط في غفلة و على حين غرة دون أن يدري لها الشاعر مصدرا >>[643] فحياة المبدع ملأى بالتجارب الإيجابية و السلبية و الأحداث التي تترك معالم في نفسه كما ترتسم في ذاكرته، هذا بالإضافة إلى اعتماد الشاعر على رواية الأشعار ، و الثقافات المحلية و الأجنبية، فتصبح هذه الغنائم الفكرية زادا لمخزونه و معينا دسما لرؤياه الشعرية فـ << الذاكرة الشعرية بئر طافحة حتى القرار بخزين لا ينتهي من القرارات المنسية، و لا تتم كتابة القصيدة بمعزل عن تلك البئر الغائصة بخزينها المتلاطم >>[644] و هو ما يستثمره الشاعر في تكوين النصوص الإبداعية، لتجتمع فيها كل الآراء أو جلها و بعض القرارات الخاطفة لبعض الأبيات القديمة <<الفنانون في الغالب الأعم ينسون محاولاتهم السابقة، و يغفلون قراءاتهم و تاملاتهم و مشاهداتهم، تلك التي تدور حول الفكرة التي تراود اذهانهم >>[645] فتكون نصوصهم حبلي بتلك المشاهد و الخبرات، و لأن التعامل مع أي ظاهرة خاضع لسياق ثقافي معين فان النقد العربي القديم تعامل مع هذا الموضوع باهتمام كبير فكان أول ما أصطلح عليه هو **السرقات** ، باعتبار أن القصيدة تحمل بصمات و أفكار صاحبها لا غير ، وإذا حدث و إن ظهرت فيها بعض الأفكار الدخيلة عليها غير مسروقة ، و لذلك كان اهتمام النقاد بالسرقة كبيرا جدا ، لأنها كانت بمثابة الخروج من العرف الإبداعي – حسب تصورهم –و قصة السرقة مطروحة كثيرا [646] ، في النقد القديم و الحديث مع اختلاف المصطلحات و لذلك فإننا في هذا المقام سنركز علي رأي " القرطاجنّي " خاصة و أنه عاش في مرحلة زمنية خاصة قياسا إلى بدايات النقد العربي القديم ، و بداية سنطرح بعض الأسئلة و التساؤلات التي نترك الإجابة عن بعضها للقارئ و هي في مجملها تتعلق بالسرقة الفنية ، فهل تعد عيبا فنيا ؟ و بماذا نفسر

---

[643] محمد مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى: 1958 : 248.

[644] علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر و التوزيع، ط 1 ، 2002 ، 131 .

[645] محمد مصطفى هذرة ، المرجع السابق: 248 .

[646] انظر المرجع نفسه: 348.

اقترانها بالنابغين من المبدعين" كابي نواس" و " البحتري " و " أبو تمام " ؟ << حتى إذا وصلنا إلى " المتنبي " فاض فيض في المؤلفات في سرقاته >>[647] .

و إذا سلمنا جدلا أن السرقة تقصير من المبدع لعدم امتلاكه القدرة الكافية على التجديد و الابتكار فلماذا ظل شبح السرقات يطارد شعراءنا ، رغم إدراكهم بان النقد و العرف يذمانها ؟! و هذا يحيلنا إلى مسألة أخرى و هي توظيف النصوص السابقة يتم نوعي من المبدع كما يري ، بعض النقاد المعاصرين ؟[648] و هل كان بعض نقادنا القدماء يدعون إلى نوع من الكتابة الصفرية ؟! .

و لماذا << لم يستنكف النقد العربي في كل عصوره – السرقة الحاذقة >>[649] و صب جل غضبه علي سوء الأخذ ؟

- هل حافظ مصطلح السرقة على حساسيته عند " حازم القرطاجنّي " ، أم أن المسألة أخذت معه منحي آخر ؟ فإذا كان << الانتحال ، النسخ ، و المسخ ، و الإغارة ، و الإلمام ،و السلخ ، و النقل و القلب >> [650] و غيرها من المصطلحات تندرج ضمن السرقات فأين يصنف مصطلحات أخرى تبناها كالتصرف و الاقتباس و التصنيف و التلويح ... الخ و أي مصطلح يمكن إن يحتويها في إطار الفن ؟!.

و هل يمكن استنفاذ المعاني - فعلا – كلما كثر المبدعون ، و تقدم الزمن ؟!.

إن حديث " حازم " عن السرقة هو حديث مباشر عن المعاني ، فالنقاد بصفة عامة لم يحفلوا بالألفاظ لأنها ليست عرضة للسرقة فهي << مباحة غير محظورة إنما السرقة تتحقق في المعاني البديعية المخترعة >>[651] و قد رأى بعض النقاد العرب بأن آفاق ابتكار المعاني قد ضاقت بالنسبة للشعراء المتقدمين و كان هذا ذريعة للتسامح معهم و لكن هذا ليس مبررا كافيا إذ كيف نفسر حالة السرقة التي حصلت في عصور الازدهار الشعري كالعصر العباسي.

---

[647] ا حسان عباس تاريخ النقد الأدبي : 39.
[648] أنظر جابر عصفور الصورة الفنية : 92.
[649] المرجع نفسه : 92.
[650] أحمد مطلوب ، المعجم مصطلحات النقد القديم : 251.
[651] أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنه بين شعر أبي تمام و البحتري ، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف القاهرة، الطبعة 4 ، 1992 : 346 .

و المعاني عند " حازم " مقسمة إلى ثلاثة أقسام :

فأما القسم الأول << فهو مثل ما يتداوله الناس من تشبيه الشجاع بالأسد و الكريم بالغمام ، و هذا القسم لا سرقة فيه ، ولا حرج في أخذ معانيه لأن الناس في وحداتها ثابتة مرتسخة في خواطرهم >>[652] و هو الرأي الذي وجدناه عند الآدمي إذ يقول << و لم تزل العامة و الخاصة تشبه الورد بالخدود و الخدود بالورد نثرا و نظما (...) و هو من الباب الذي لا يمكن إدعاء السرقة فيه إلا بتناول زيادة تضم إليه ، أو معني يشفع به >>[653] فـ << لا فضل (...) (فيه) لا حد علي أحد إلا بحسن تأليف اللفظ >>[654] و هذا القسم من المعاني يتجزأ بدوره إلى ثلاثة أنواع هي الاشتراك و الاستحقاق و الانحطاط ؛ << فإذا تساوي تأليف الشاعرين في ذلك فانه يسمي الاشتراك ، وإن فضلت فيه عبارة المتأخر عبارة المتقدم فذلك الاستحقاق له استحق نسبة المعني إليه بإجادة نظم العبارة عنه ، و إن قص فيه عمن تقدمه فذلك الانحطاط >> [655] و قد تحدث" الجاحظ " عن النوع الأول مع فارق ظاهر في الصياغة فقد اعتبر أنه من الاسوء أن << يستعين بالمعنى و يجعل نفسه شريكا فيه كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم و أعاريض أشعارهم و لا يكن أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه >> [656].

و قد تحدث النقاد كذلك عن الاستحقاق و << من أخذ معني عاريا فكساه لفظا من عنده كان أحق به >>[657]، و أما الانحطاط فذلك ما تعاورته الكتب النقدية من قبح الأخر و سوء الإتباع [658] و هنا نلاحظ بأن " القرطاجنّي " قد بلور أفكار غير ه من النقاد و صياغتها في مصطلحات بعضها معروف و الأخر مبتكر .

-أما القسم الثاني ، فهي << المعاني التي قلت في انقسامها ، أو بالإضافة إلى كثرة غيرها فما كان بهذه الطبيعة فلا تسمح في التعرض إلا شيء منه >> [659]، فهي أقل

---

[652] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 192-193.

[653] الامدي المرجع السابق : 346.

[654] حازم القرطاجني، المصدر السابق :193.

[655] المصدر نفسه:193

[656] الجاحظ ، الحيوان ج 3 : 311.

[657] عبد القاهر الحرحاني ن دلائل الإعجاز ن تحقيق د/ محمد رضوان و د/ فايز الدايه دار قسيبة : 392.

[658] أنظر أحمد مطلوب المعجم في سوء الاخذ و سوء الاتباع 317: 256.

[659] حازم القرطاجني، المصدر السابق :193

خصوصية من المعاني الأولي مما يوجب الانتباه إذا ما أريد التعامل معها و إظهارها في غير الشكل الذي كانت عليه و ذلك بـ << أن يركب الشاعر علي المعاني معني أخر و منها أن يزيد عليه زيادة حسنة ، و منها أن ينقله إلى موضوع أحق به من الموضوع الذي هو فيه و من ذلك أن يقلبه و يسلك به ضد ما سلك الأول ،و من ذلك أن يركب عليه عبارة أحسن من الأول >> [660].

و نلاحظ هنا كيف أن مصطلح القلب لا يعد سرقة كما عده النقاد القدامى ، بل هو تمكن منه في تصير القول الجميل أكثر جمالا و قد استشهد" حازم " ببيتين لـ" بشر بن أبي خازم" التالين:

<< إذَا مَا المَكْرُمَاتُ رَفَعْنَّ يَوْمًـا   وَ قَصَّرَ مُبْتَغُوهَا عَنْ مَدَاهَـا

و ضَاقَتْ أَدْرُعُ المُثْرِينَ عَنْهَا   سَمَا أَوْسٌ إِلَيْهَا فَاحْتَوَاهَـــا >>[661]

و الذي أخذه الشماخ و صاغه كما يلي :

<< إذَا مَا رَايَةٌ رُفِعَتْ لِمَجْدٍ   تَلَقَّاهَا عُرَابَةُ بِاليَمِين >>[662]

و قد اعتبر الناقد أن المعنى إذا خلا من التحسين فسد و<< ما ليس داخلا تحت تلك الشروط و ما جري مجراها مما يزيد في المعني زيادة مقبولة فهو سرقة محضة >>[663].

- و تزداد الخصومة في المعاني الخاصة بالقسم الثالث فهي << المعنى العقيم >> و يطهر من معناها عدم قابليتها للتوليد فهي من الصنف الذي << لم يوجد له نظير و هذه هي المرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني ، من بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك >>[664] .

و قد تحدث النقاد كثيرا عن بعض التشبيهات العميقة [665] و لم يجيزوا هذه المعاني لأن ذلك يحدث خللا واضحا و أن المعني أستنفذ في الصياغة الأولى و من أبرز التشبيهات

---

[660] المصدر نفسه :193

[661] المصدر نفسه :193

[662] المصدر نفسه :193

[663] المصدرنفسه :194.

[664] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 194.

[665] أنظر أحمد مطلوب معجم مصطلحات النقد العربي القديم : 387-388.

العقيمة، تشبيه الروضة بالذبات لعنترة ، ومع إن" القرطاجنّي" يتفق مع أسلافه علي إن المعاني العميقة << لا تلقح ولا تحصل عنها نتيجة ولا يفتدح منها ما يجري مجراها من المعاني >> [666]. لأنه يفتح مجالا ضيقا لتوليد المعني مستشهد بتشبيه عنترة للروضة الذي أخذه " ابن الرمي " و بعد أن قال "عنترة ":

وَ خَلَا الذُبَابُ بِهَا يُغَنِي وَحْدَهُ　　　هَزِجًا كَفِعْلِ الشَارِبِ المُتَرَنِّـــمِ
غَرِدًا يَسُنُ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِـــهِ　　　قَدْحَ المُكِبِ على الزَنا و الأَجْذَمِ [667]

تناول" ابن الرومي" المعني و صاغه بحدة شكل قائلا :

وَ غَرَدَ ربيعِيُ الذُبابِ خِلَالَهَا　　　كَما حَثْحَثَ النَشْوَانُ صُبْحًا مُشَرعًا [668]

و قد علق" القرطاجنّي " علي هذا قائلا : << آلا تري أنهم عابوا علي " ابن الرومي " حظه من الاختراع الحظ الأوفر – تعرضه لقول "عنترة " (...) على إن "ابن الرومي " قد نحا بالمعنى نحوا آخر ، حين جعل تغريد الذباب ضربا موقعا علي شدوات الطير، و هذا تخيل محرك على ما قصد " ابن الرومي "تحريك النفوس إليه و إيلاغها به >>[669] و نلاحظ هنا إلمام حازم ببعض التفاصيل الدقيقة للإبداع و تلك سمة من سمات نفاذ الخاطر و اتقاد الفكر ؛ إذ أدرك أن المبدع الذكي يستطيع مراوغة المعني مهما كان متمتعا ، لتجسيد خرق جديد ، يجعل المتلقي يفكر و يفكر و يبقي القرار غير نهائي مادامت القصيدة لم تكتمل .

و لا يعني هذا استنساخ المعاني لأن << نقل المعني النادر من غير زيادة (...) من أقبح السرقات ما لا يخفي علي أحد أنه سرقه >>[670]و ينكشف لنا في هذا المجال أن، تعامل" القرطاجنّي " مع السرقات البحتة مختلف تماما عنه عند بعض النقاد ك "الأمدي " و "

[666] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 194
[667] الزوزني شرح المعلقات السبع: 106 .
[668] الديوان ، إبن الرومي دارصادر بيروت لبنان.

[669] حازم القرطاجني المصدر السابق: 194-195.
[670] المصدر نفسه: 195.

الحاتمي " و " الصاحب " و "الصولي " و غيرهم فهو لا يناقش فيها كثيرا لأن لا براعة فيه فهو مجرد نقل مشوه فقط .

كما تحدث حازم عن تناول المعاني القديمة و علاقة ذلك بتقدم أو تأخر الشاعر زمنيا و قد حاول "عبد القاهر الجرجاني " أن يعيد صياغة بيت للحطيئة بإبدال كل كلمة بما يناسبها و خاص إلى ما يلي :

<< دَعِ المَكَارِمَ لَا تَرْحَلْ لبُغْيَتْهَا وَاقْعُد فَإِنَّكَ أنتَ الطَّاعِمُ الكَاسِــي

ذَرِ المَفَاخِرَ لَا تَذْهَبْ لِمَطْلَبِهَـــا وَ أَجْلِسْ فَإِنَّكَ أَنْتَ الآكل اللاَبِسُ >>[671]

و المقياس الذي اعتمده في هذه العملية الإبداعية هو << النظم الذي هو توخي معاني النحو و أحكامه >>[672]، و مع أن "عبد القاهر الجرجاني " قد حاول الرد علي مقولة انتساب المعاني لصاحب البراعة و إن كان متأخرا إلا أنه وقع في تناقض جوهري لأن معاني النحو و إحكامه مهما كانت دقيقة و فنية لا تصنع شعرا ، كما أن هذه الأبيات الجديدة لم تصدر عن شاعر و لنا أن نلحظ الفرق بينهما و بين قول " المتنبي " :

<< بِئْسَ اللَّيَالِي سهرْتها مِنْ طَرَبِي شَوْقًا إِلَى منْ بَبِيتُ يَرْقُدُهَا

مع " البحتري " :

لَيْلٌ يُصَادِفُنِي وَ مُرهفَةُ الحَشَا ضِدَيْنِ أسْهَرُهُ لَهَا وَ تَنَامُهُ >>[673]

و بينما يعلل" الجرجاني " التفاوت بين الشعراء المتقدمين و المتأخرين باحتمالين: << إما لأن متأخرا قصر عمن تقدم و إما لأنها متأخرة لشيء لم يهتد إليه المتقدم >>[674]، فإننا نجد " حازما " يري بأن << الفضل في اختراع المعني للمتقدم و الفضل في تحسين العبارة للمتأخر ، و القول الثاني الذي حسنت فيه العبارة بلا شك أفضل من الأول >>[675] و هو القول الذي تبناه " ابن رشيق " عندما اعتبر << مثل القدماء و المحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناء فأحكمه و تقنه ثم أتى الآخر فنقشه و زينه فالكلفة ظاهرة علي هذا و إن

---

671 -عبد القاهر الجرجاني دلائل الانجاز تحقيق د/ محمد رضوان الدايه ، د/ فايز الداية دار قتينة : 325.

672 المرجع نفسه : 326.

673 عبد القاهر الجرجاني ، المرجع السابق : 327.

674 المرجع نفسه : 327.

675 حازم القرطاجني المصدر السابق : 195-196.

حسن و القدرة ظاهرة على ذلك و إن خشن >>[676]، ولا أن ننسب الجودة و الإتقان على حساب العصر ؛ << لأن المعني لا يؤثر فيه التقدم و لا التأخر شيئا ، وإنما ترجع فضيلة التقدم إلى القائل لا المقول فيه >>[677] و قد كان "القرطاجنّي " فطنا عندما لم يفسر سبب الجودة التي يتعاون فيها الشعراء كما فعل " الجرجاني " إذ نسبها للنظم ، بل ترك قوله مفتوحا و قابلا للقراءة و التأويل ، لأن التفسير يطبق على المعنى فهناك قيم جمالية يعكسها المبدع على خطابه فيكون أكثر ألفا و إشراقا ، و لأن قدرات الشعراء تختلف فإن كتاباتهم ستكون كذلك ؛ << و من ابرز المعني النادر في عبارة اشرف من الأولى فقد قاسم الأول الفضل >>[678]، وإبراز المعنى في صورة حسنة يعني تعديله فنيا و بالتالي جماليا ، كما فعل " الطّرماح " مع بيت النابغة :

<< مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُوشِي أَكَارِعُهُ طَاوِى المَصِيرِ كَسَيْفِ الصَيِّقَرِ الفَرِدِ >>[679]

فأصبح :

<< يَبْدُو و تُضْمِرُهُ البِلَادُ كَأَنَـــهُ سَيْفٌ علَى شَرَفٍ يُسَلُ و يُغْمَدُ

فزاد " الطرماح " عليه أن جعله مسلولا في حال ظهوره مغمدا في حال إضمار البلاء له >>[680] .

إن " القرطاجنّي " يتعامل مع المعاني بليونة مثيرة، و سواء أ كانت هذه المعاني مشاعة أو قليلة أو حتى عقيمة ، لا يمنع الشاعر من مداعبتها إذا أجاد فن اللعب بالدلالات ، كما جعل النص بجودته و بدرجة إبداعه الحكم في الجودة ، و هذه الانسيابية في معالجة النصوص هي إحساس خفي بأن الكتابات تتقاطع ، لأن ذلك يحدث فعلا في لا شعور الفنان الذي يرتكز على مزيج من << الخبرات و القراءات التي تنتشر في ثنايا النص لتتجسد بعد ذلك ، عبر مراياه المشكلة صياغة و أبنية و تقنيات >>[681].

---

[676] ابن رشيق العمدة في صناعة الشو ك 81.
[677] حازم القرطاجني المصدر السابق : 196.
[678] المصدر نفسه : 195.
[679] المصدر نفسه : 196.
[680] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 196
[681] علي جعفر العلاق ، الشعر و التلقي : 131.

وليس هذا الإحساس وليد النقد " القرطاجنّي " بل هو متغلغل في التراث النقدي و هو الدافع للحديث عن المواردة ، و الاحتذاء و الإتباع [682]، و هي كلها تجعل النص جمالية وسطى تابعة لنسق ثقافي خاص ؛ فعندما << يعتمد الشاعر علي مادة قراءته و أهمها بالطبع الأشعار التي قرأها أ وحفظها خلال حياته ، و من هنا يقع التشابه أو التماثل بين بعض أفكاره و صوره ، و أفكار و صور الشعراء الذين سبق أن قرأ لهم و حفظ لهم أشعارهم >>[683] .

و المبدع لا يمكنه البوح إذا لم يطلق سراح الكون ليسكن في كل خلية من خلايا النص و << ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم و الصب في قوالب من سبقه >>[684] .

ووعي " حازم " بعبثيه الفصل بين لحظة الكتابة و الماضي جعله يتبني القوه علي التشبه بل و يجعلها في مقدمة القوي العشر لما لها من دور فعال في بلورة الفعل الإبداعي فهي تربطه بالنسق الثقافي و << الشاعر الخلاق هو الذي يبدو في نتاجه كأنه نابع من كل نبضة حية في الماضي >>[685].

وكما لاحظنا فإن حازما متمهل في إطلاق مصطلح السرقة ، فقد صنف الشعر إلى << اختراع ، و استحقاق و تركة و سرقة >>[686]، مع اعتبار البراعة و الجودة و الابتكار في التفاوت بين الأصناف الأربعة ؛ << فالاختراع هو الغاية في الاستحسان و الاستحقاق نال له ، و التركة منهما ما يساوي الأخر فيه الأول فهذا لا عيب فيه ، و منه ما ينحط فيه الأخر عن الأول فهذا معيب ، و السرقة كلها معيبة ، و إن كان بعضها أشد قبحا من بعض >>[687] ، و السرقة هنا النقل الأجوف فـ << من أقبح المساوئ أن يتعمد الشاعر ديوان واحد من الشعراء فيأخذ من معانيه >>[688].

---

[682] أنظر أحمد مطلوب : المعجم مصطلحات النقدي القديم : 411-48-38.
[683] محمد مصطفي هدارة مشكلة السرقات : 252.
[684] أبو هلال العسكري سر الصناعتين .
[685] أدونيس سياسة الشعر . دار الآداب – بيروت الطبعة الأولى -1985.:266.
[686] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 196.
[687] المصدر نفسه : 196.
[688] الامدي الموازنة : 346.

لما كان الخطاب الإبداعي فضاء لالتقاء الروافد و المرجعيات الفكرية و الثقافية و الفنية عدت << معاني الشعر كالهواء و المرعي و الماء >>[689]، فهي غير قابلة للنفاذ و الرأي القائل : << إذ لم يترك المتقدم للمتأخر شيئا >> لا يؤخذ به لأن في كل زمان حديدا ، و في كل عصر بديعا >>[690] ، وتلك هي طبيعة الإبداع فـ << النص يحاور غيره من النصوص من قبل إلى بعد (...) النص خطاب يحرك سائر النصوص يغريها بأن تتقدم إليه و لذلك كان النص تفهما للخطاب المتبادل بين النصوص >>[691]. وإذ تتحاور النصوص فيما بينها جماليا يحدث التجاوز الناجم عن << تعالق النصوص بعضها ببعض >>[692].

كما أن << الصور المتكررة ليست سرقة أو نقلا أجوف لأنماط معينة عبر عنها السابقون بل هي استلهام لمكونات هاجعة في ألّلا وعي الإنساني، استطاعت إن تتخطي العصور و ظلت تجد استجابة في نفوس الشعراء و المتلقين >>[693] ، و فهم هذه العوالم يتطلب وعيا حضاريا بالدرجة الأولى يفهم الماضي و يستوعب الحاضر و يفكر في المستقبل ، و يتعمق أكثر في عملية تحاور النصوص من خلال الحديث عن الاقتباس و التصرف في المنازع .

---

[689] دار إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب : 40.

[690] دار أحمد مقلوب معجم مصطلحات النقد العربي القديم : 32.

[691] مصطفي ناصف محاورات مع النثر العربي ، عالم المعرفة رمضان 1417هـ الموافق لـ فبراير شباط 1997.المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب الكويت : 10-11.

[692] طه عبد الرحمان في أصول الحوار و تحديد الكلام المركز الثقافي العربي ط-2-200: 47.

[693] ريتا عوض أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر الحديث الموسوعة العربية للدراسات و النشر الطبعة الأولى نيسان أفريل 1978- : 12.

الاقتباس:

المنهج الثاني*: الذي تستثار به المعاني فإنها << تقتبس منه بسبب زائد على الخيال و الفكر >>[694] فالمبدع لا يكتفي بما يبتكره من صور و نتيجة من دلالات بل يعمل ذهنه و يوجه << الفكر إلى كلام جريء في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل >>[695] . و " القرطاجنّي " لا يذكر هنا القرآن الكريم رغم أن الاقتباس ارتبط أول ظهوره بالقرآن الكريم [696] .

إن النص في تحاوره مع الموروث يحيل على جنس أدبي و الإحالة استحضار لسياقات معينة تستجيب لسياق النص إذ << يبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرّف و التغيير أو التضمين >>[697] فـ << الذاكرة لا تخزن الصورة فحسب و إنما تصهرها و تغير من طبيعتها >>[698] و لما يتم اقتباس هذه المكونات تذوب في النص فتصبح جزء منه، فالنصوص التي لا تحتك بالذاكرة الجمعية تبقى مجرد بوح رائق لا غير << لا ينبغي للشعر أن يكون أيضا خاليا مغسولا من هذه الحلي >>[699] التي تمنحه عبقها إذا أحسن توظيفها؛ << فيحيل على ذلك أو يضمنه أو يدمج الإشارة إليه أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه >>[700] .

و هنا لا بد من الإشارة إلى أن مصطلح التضمين يختلف معناه من ناقد إلى آخر فبينما يعده << من محاسن الكلام عند ابن المعتز >> [701] نجد أنه << من عيوب الشعر عند أبو هلال العسكري، و هو أن الفصل الأول مفتقر إلى الفصل الثاني و البيت الأول محتاج للأخير كقول الشاعر.

كَأَنَ َالْقَلْبَ لَيْلَة قِيلَ يُغْدَى   بِلَيْلَى العَامِرِيَـــة أَوْ ُيُرَاحُ

---

[694] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 38 .

* أنظر المنهج الأول من الاقتباس في الفصل الأول.

[695] حازم القرطاجني ، المصدرالسابق : 39 .

[696] انظر أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم: 94 – 95 .

[697] حازم القرطاجني المصدر السابق: 39 .

5 جابر عصفور، الصورة الفنية: 90 .

[699] ابن رشيق، العمدة، ج1 : 251 .

[700] حازم القرطاجني المصدر السابق : 39 .

[701] بدوي طبابة معجم البلاغة : 359 .

قَطَاةُ غَرَّهَا شَرَكٌ فَبَاتَتْ   تُجَاذِبُهُ وَ قَدْ عَلِقَ الجَنَاحُ >>[702]

و بالمقابل نجد " القرطاجنّي " حافظ على أصالة المصطلح إذ بقي مرتبطا بالأخذ المبتكر، و الذي يقدم احتمالات كثيرة لتوظيف العنصر المقتبس بغض النظر عن جنسه قصة كان أو مثلا أو قصصا تاريخيا مع ضرورة تناسب السياقين لأن << توفير هذا التناسب له قيمته في تحقيق الإثارة النفسية >>[703] .

كما يرتبط الاقتباس بالتناسب فإنه يرتبط كذلك بطبع الشاعر أي مدى حاجة سياق النص لما وظّف فيه، فإذا وجدت فيه ثغرة نصية أمسى معها الاقتباس ضرورة في الخطاب؛ << ليزيد فيه فائدة فيتممه أو يتمم به أو يحسّن العبارة خاصة أو يصيّر المنثور منظوما أو المنظوم منثورا خاصة >>[704] تلمس المتلقي بحسه أولا قيمة التحسين و ما أضفاه على النص لأنه يتذوق ما سهل مأخذه و أحكم مكمنه، << أما من لا يقصد في ذلك إلا الارتفاق بالمعنى خاصة، من غير تأثير من هذه التأثيرات ، فإنه البكيُّ الطبع في هذه الصناعة الحقيق بالإقلاع عنها و إراحة خاطره مما لا يجدي عليه غير المذمة و التعب >>[705] .

إن قوة الطبع و سلامته تظهر في أدق تفاصيل الخطاب إذا تعلق الأمر بالمفاصل النصية أي المواطن التي يمكن أن تحتوي أثر من الذاكرة، و إذا ما تسرب التكلف لهذه المفاصل انحل عقد النظم، فالمبدع يحتاج في بعض لحظات الإبداع إلى قدرة هائلة للانسياب مع الدلالات و بـ << أن يظهر أنه مقتدر على المناسبة بين المتباعدين و أن يغطي بحسن تأليفه ووضعه على ما بينهما من التباين بعض التغطية >>[706] تلك التغطية التي يموه بها المتلقي الذي لا تخفى عليه مكامنها إن كان بصيرا بهذه الصناعة. و بعض الشعراء يقحمون اقتباساتهم في السياق دونما مناسبة فيظهر ذلك سافرا في الخطاب فـ << يكد خاطره

---

[702] المرجع السابق : 358 .

[703] صفوت عبد الله الخطيب، مقال الخيال مصطلحا نقديا بين حازم القرطاجني و الفلاسفة، مجلة فصول المجلد السابع، العددان الثالث و الرابع، أبريل – سبتمبر: 1987 : 65 .

[704] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 39 .

[705] المصدر نفسه : 39 .

[706] المصدر نفسه : 31 .

في ما لا تظهر فيه صناعته ظهورها في غيره و لا يتوصل بعد ذلك إلى الغرض المقصود بالشعر من تحريك النفوس >>[707] و هذا يحدث خللا في النص.

إن اقتباس المعاني عند " حازم " يعني التصرف فيها إما بتغييرها أي بحذف ما لا يناسب السياق و إبقاء ما يناسبه أو يتضمن الخبر مثلا في ثنايا النص بما يخدمه و هو ما يحتاج نوعا من الحيلة كما يقول " ابن طباطبا العلوي " [708]، أو يدمجه مباشرة بالإشارة إليه لإقناع المتلقي أكثر و هي كلها تقنيات فنية تزيد الخطاب سحرا كما تجعل المتلقي أكثر ارتباطا بالنص فيزداد الحوار بينهما و تلك الغاية المنشودة من الاقتباس، و " القرطاجنّي " يستثمر هذا المصطلح بأحسن صفة؛ إذ يُقتبس العنصر الجميل من الطبيعة و يوظف في النص من خلال المعاني المألوفة، كما تُقتبس الحكمة و المثل ليكتسب النص مصداقية قرائية أكثر بإضافة معنى ما من بيت شعري داعما به موقفه، فالاقتباس << هو مقطع يستعار أساس من مؤلف آخر لتأكيد و دعم ما يقال >>[709] و هي كلها مزايا تحسب لـ " حازم القرطاجنّي " .

---

[707] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 31 .

[708] ابن طباطبا، عيار الشعر:

[709] حسن الصديق، المناظرات في الأدب العربي الإسلامي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط 1 ، 2002: 267 .

سابعا : التصرف في المنازع:

يتأسس الإبداع الأصيل على شاعر متميز يهديه ذوق رائد، و كما أن لكل قصيدة شاعرا فإن لكل شاعر منزعا شعريا خاصا به، و هو الذي اعتبره " القرطاجنّي " السمة التي تميز المبدعين: << و هو المذهب >>[710] ، رغم أن الكتب النقدية تساوي بين المنزع و الأسلوب[711] إلا أن الناقد يفرق بينهما؛ فالأسلوب متضمن في الخطاب الوشيجة التي تربط بين المبدع و المتلقي ، بينما المنزع هو الإطار أو الهيئة أي المذهب الذي يمثل الشعراء ، فـــ << المنازع هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم، و أنحاء اعتماداتهم فيها، و ما يميلون بالكلام نحوه أبدا، و يذهبون به إليه حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس أو تمتنع من قبولها >>[712].

و المنزع يملي نمطا خاصا في الكتابة يخوله لإحداث وقع متميز في المتلقي إذ يراعيه في << بنية نمطه و صيغة عباراته و ما يتخذه أبدا كالقانون في ذلك كمأخذ أبي الطيب في توطنه صدور الفصول للحكم التي يوقعها في نهاياتها، فإن ذلك كله منزع اختص به أو اختص بالإكثار و الاعتناء به >>[713]

و ما يجعل هذا المنزع لطيفا و مقبولا عند القارئ ملاءمته للسجية ، محاكاته المقاصد المألوفة فـ << الذي تقبله النفس من ذلك ما كانت (...) المآخذ فيه لطيفة و المقصد فيه مستطرفا، و كان للكلام به حسن موقع من النفس >>[714] .

و الذات القارئة لا تتأثر إلا لما لامسها بصدق فني << و المعين على ذلك أن ينزع بالكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النفس تسرها أو تعجبها أو تشجوها حيث يكون الغرض مبنيا على ذلك >>[715] ، و هنا يسهم الطبع في تأصيل هذا المنزع الجيد << نحو منزع عبد

---

[710] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم: 407 .

[711] المرجع نفسه : 407 .

[712] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 365 .

[713] المصدر نفسه : 366 .

[714] المصدر نفسه : 365 .

[715] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 365 .

الله بن المعتز في خمرياته، و البحتري في طيفياته، فإن منزعيهما، فيما ذهبا إليه من الأغراض، منزع عجيب >>[716] .

و لأن منازع المبدعين شيء فإن تقبل القراء لها متباين؛ << فيستحسن بعضهم من المنازع ما لا يستحسنه آخر، و كل منهم يميل إلى ما وافق هواه >>[717] و ناسب طريقة تفكيره.

و لأن قيمة الشعر ضاعت بتدني مكانة الشاعر فإن " حازما " رأى ضرورة احتذاء هؤلاء الشعراء بمذاهب الفحول أي << متابعة الشاعر لغيره >>[718] و إن كان الاتباع ذا مجال ضيق لأنه يختص بالمعنى لا المنزع[719] ، و اقتفاء أثر الشاعر في المنزع مخرج للارتقاء بمستوى الخطاب الشعري ليصبح أكثر تداولا بين المتلقين فالشاعر << يمشي على نهج غيره في المنزع و يقتفي في ذلك / أثر سواه، حتى لا يكون بين شعره و شعر غيره ممن حذا حذوه في ذلك كبير ميزة >> [720] و هذا المعنى الذي يقترب كثيرا بل و يلامس المقولة النقدية المعاصرة التي تتحدث عن التآلف بين الفردية و الروائع[721] .

و الشعراء يتفاوتون في منازعهم ، فبعضهم << يؤثر في شعره أبدا الميل إلى الجهة لم يؤثر الناس الميل إليها و لم يأخذوا فيها مأخذه فتميز شعره بهذا عن شعرهم >>[722] و تميز الشاعر عن أقرانه دليل على مروقه عن مناهجهم في القول فيتحدد تبعا لذلك المكانة و تتأسس العبقرية فيتحقق للخطاب التجدد و الجاذبية و الشخصية التي تقوي المصداقية الفنية عند جمهور المتلقين و خاصتهم على حد سواء و لنا في الشعر العربي نماذج كثيرة فنجد منزع "أبي العتاهية الزهدي " و كذلك << نحو منزع مهيار و منزع ابن خفاجة >>[723] .

---

[716] المصدر نفسه: 365 .
[717] المصدر نفسه : 366 .
[718] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم: 48 .
[719] أنظر المرجع نفسه : 38 .
[720] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 366 .
[721] أنظر عبد الله العشي .
[722] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 366.
[723] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 366 .

أما المنهج الآخر فهو الذي يناسب الشعراء في عصر " حازم "، فيتعين على المبدع << بأن لا يسلك أبدا في جميع الجهات التي يميل بكلامه إليها مذهب شاعر واحد و لكن يقتفي أثر واحد في الميل إلى جهة و أثر آخر في الميل إلى جهة أخرى، و كذلك في جهة جهة يأخذ بمذهب شاعر شاعر، فتكون طريقته طريقة مركبة، فيتميز كلامه بذلك و تصير له صورة مخصوصة >>[724] و هنا تظهر الموهبة الفذة و تتشابك قوى النظم في التأليف بين المنازع و التميز بينها، و ذلك ليس بالأمر الهين، لأن إثبات هوية النص بين مجموعة احتمالات أمر صعب..

و في هذه الحالة يحاور المبدع أفقه فتتظافر النصوص فيما بينها[725] ، و رغم أن بعض النقاد يتحدثون عن الاتباع في المعاني ، إلا أن هذه الطريقة المركبة التي يتحدث عنها " حازم " لو وجدت في عصر متقدم لرفضت لأنها تبعا لذلك السياق سرقة و لكن تغير السياق أدى إلى تغير المصطلح و بالتالي تغير النظرة إليه، كما تغيرت مصطلحات كثيرة كالأخذ الذي عد سرقة قديما و أصبح مع " القرطاجنّي " حسن اقتباس و منه اشتق المأخذ في المنزع، و كذلك مصطلح الملاحظة الذي عده " ابن رشيق " نوعا من أنواع السرقة[726] و لها عند " حازم " من المكانة ما يجعلها إحدى القوى المشكلة للطبع، و كذلك مصطلح الاجتلاب الذي عده صاحب العمدة نوعا من سوء الأخذ [727] و هو عند " حازم " نوع من استثارة المعاني لا غير و اقتباسها، و غيرها من المصطلحات التي ت تعديلها و لا ننسب الفعل لـ " حازم " قدر ما ننسبه لاختلاف الأزمنة و أنماط التفكير بالإضافة إلى براعة الناقد التي تجلت في أفكاره الرائدة التي جعلته فريد زمانه .

يستطيع الشاعر المبتدئ أو الذي يحس بعدم تقبل المتلقين لمنحاه أن يستعين على ما حفظه من الأشعار و على قوة التشبه على السجية و أن << يسلط الفكر و التصور على

---

[724] المصدر نفسه : 366 .
[725] أنظر عبد الله العشي، زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، 2005 : 37 .
[726] أنظر ابن رشيق ، العمدة، ج 2 : 287 .
[727] المرجع نفسه : 383 .

استبانه الطرق التي من أجلها حسن الكلام >>[728] في المنزع الذي يراه مناسبا له و ينتقي منه كل ما هو ايجابي و هنا تصبح القوة التشبيهية باعثا على الكتابة لإثبات الذات و مواجهة الآخر الذي يتحول من طرف حيادي إلى وازع و محرض؛ و اختلاف المنازع يجعل أمر جمعهم في بوتقة واحدة عسيرا و لا يتحقق في جميع الحالات فـ << ربما اقتفى من له هذه القوة (التشبه) في منحى كلامه و أسلوبه و منزعه آثار شعراء لم يتواطأ في مجموع ذلك، لكن حسن منحى كلام هذا و لطف أسلوب كلام ذلك و منزع كلام الآخر، فأخذ من كل واحد منهم ما اختفى به و بنى ذلك كلامه >>[729] .

أما كيفية التصرف في المنازع فهي تتم بستة طرائق هي:

<<1 – من جهة تبديل 2 – أو تغيير 3 – أو اقتران بين شيئين 4 – أو نسبة بينهما 5 – أو نقلة من أحدهما إلى الأخر 6 – أو تلويح به إلى جهة و إشارة به إليه >>[730] .

و سنتطرق لكل واحد منها على التوالي:

<u>أولا التبديل :</u> أي تبديل جهة بأخرى، فعندما يقصد الشاعر التصرف في منزع أو مجموعة من المنازع الشعرية بالإضافة إلى منزعه و هو الذي فيه مواطن هزيلة تعيق التواصل بينه و بين المتلقين، مما يطعن في شاعريته، و من ثم كانت الحاجة ملحة إلى إجراء عملية تبديل فنية باستئصال كل ما يراه مشينا في مذهبه و استبداله بالنموذج الرفيع الذي تمثله مجموعة المنازع، فإذا كانت العجز في الاستهلالات مثلا عمد إلى اكتشاف هذه التغيرات و تبديلها بما انتقاه من استهلالات برع فيها أصحابها على سبيل التصرف، كما قد يجري المبدع التبديل بين المنازع عينها بتحويرها فيما بينها لتتناسب و منزعه، إذ يستحضر الجيد لتجاوز الرديء و المثير لطي العادي.

<u>ثانيا / التغيير:</u> و هو من جنس التبديل، فيقال في المعنى << غيره: حوله و بدله كأنه جعله غير ما كان >>[731] و قد عد " قدامة " التغيير عيبا و هو << أن يحيل الشاعر الاسم

---

[728] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 342 .
[729] المصدر نفسه : 342 .
[730] المصدر نفسه : 367 .
[731] ابن منظور، لسان العرب مادة غيّر، المجلد الخامس ، الطبعة 2، 1414 هـ، 1994 م ، دار صادر ، بيروت: 40.

عن حاله و صورته إلى صورة أخرى إذا اضطرته العروض إلى ذلك >>[732] إلا أن التغيير الذي يعنيه " حازم " لا يتعلق لا بالألفاظ و لا بالوزن، بل يقترن بمصب المعاني مباشرة و لا يمكن أن يكون التغيير ناجحا إلا إذا كان ضروريا في المنزع لا مكان إحداثه من سبيل البهرجة و الحشو المبالغ فيه، فقد يغير المبدع في منزع ما ألفه المتلقون و أصبح غير مؤثر بمناح يهتدي لها فيتأسس المنزع الجديد.

ثالثا/ الاقتران: و هو الجمع بين منزعيين متآلفين أو أكثر و هو الذي قصده " حازم " بقوله << يقتفي أثر واحد في الميل إلى جهة أخرى >>[733] ، و الاقتران يستلزم الانسجام بين الجهات المؤلف بينها ، و إلا فإن التكلف يسري فيها، و إذا ما أجاد الشاعر انتقاء المذاهب و إحداث نوع من التطالب بينها نجح الاقتران .

رابعا/ التناسب: و التناسب شرط في النواع الستة فلا تبديل و لا تغيير و لا اقتران و لا انتقال و لا تلويح بدون وجود التناسب بين المنازع، فالمبدع لا يختار منزعا معينا إلا إذا تناسب و طريقته الشعرية بما لا يحدث فجوة كبيرة بينهما لكي لا يتحول القول الشعري إلى حشو زائف و سرد عقيم، و إذا عدنا إلى علاقة المنازع الشعرية بالتناسب، فإننا نجد أن الشعراء يطلبون النسبة في استحضاراتهم بما يواكب وعيهم الفني و إدراكهم لقيمة اللحظة الجمالية.

خامسا / النقلة بين المنازع: إن الجمع بين المنازع يستلزم أن يتم الانتقال بينها بما لا يشعر المتلقي بوجود فراغات نصية ناتجة عن تدرج مفتعل أو هو بالأحرى نتيجة لسوء التوظيف، فتأليف منزع مركب يحدث انفعالا معينا في المتلقين و أي خلل في النقلة يربك المبدع و القارئ معا و لا يحدث هذا إلا بالمران الكافي و سعة الاطلاع على النماذج الأدبية الرائعة فتنمو ثقة المبدع بنفسه و بقدرته على الانتقال العفوي بين المنازع وفقا للداعي النصي لا غير.

---

[732] قدامة بن جعفر ، نقد الشعر: 250 .

[733] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 366 .

سادسا / التلويح و الإشارة : و " حازم " هنا يساوي بين التلويح و الإشارة، و كذلك الأمر عند " ابن رشيق " الذي اعتبر التلويح نوعا من أنواع الإشارة[734] ؛ لأن << التلويح هو أن تشير إلى غيرك عن بعد >>[735] ، و قد استفاد " حازم " من التعريف اللغوي كثيرا ، فالشاعر يطهر المنزع في مذهبه على سبيل الإنماء و التلويح و الإشارة بحيث لا يبدو تقليدا للمنزع كما استخدمه صاحبه و إنما يميل فيه بعض اللمحات و الإشارات التي تزيده جمالا خاصة و أن الومضات الفنية شديدة الوقع على المتلقي إذ تجعله دائم الترقب لما سيأتي .

و ما يعاب على " القرطاجنّي " في هذه الأنحاء الستة من التصرف في المنازع الشعرية عدم دعمه أقواله بشواهد شعرية عند حديثه عن المذاهب المركبة بغض النظر عن أسلوب التصرف فيها، الأمر الذي جعل النقاد لم يقفوا كثيرا عندها بالبحث و الدراسة

.

إن الهدف الأساسي الذي يريد " القرطاجنّي " أن يبلغه هو أن يواجه شعراء زمانه، و السائرين على نهجهم قصائدهم من خلال منادمتهم ؛ فلا يكفي الشاعر أن يعيش معزولا لكي يبدع، فالقصائد التي تتنفس في زجاجة سوداء لا تعيش إلا هنيهات فقط لتعلن سقوطها في دائرة التردي..

و لكي لا يتوجه هذا الشاعر إلى طريقتين يؤديان إلى الزوال أحدهما هو النقل البليد كما يسميه " ابن رشيق " [736] أو ممارسة الكتابة الموبوءة، و المسكونة بالإسفاف و الضآلة ، على المبدعين أن لا يتوانوا عن البحث عن مخرج لما وقعوا فيه، و لأن تصويب الخطأ لا بد أن يخضع لمقياس فإن ذلك المقياس في القصائد الرائدة التي ينتشي القارئ البسيط عند سماعها فتتغلغل إلى أعماقه، فما بالك بالمتلقي البصير. و هي بوابة فتحت قبل عصر "حازم " إلا أنها كانت مقتصرة على إتباع بعض المعاني الجيدة و النسيج على منوالها[737] و ما فعله ناقدنا هو أنه فتح المجال أكثر ليزيد إطلاع المبدع و تكثر قراءاته << ينمي في نفسه

---

[734] ابن رشيق ، العمدة ، ج 1 : 268 .

[735] السكاكي ، مفتاح العلوم، القاهرة 1365 هـ 1937 م : 194 .

[736] ابن رشيق ، العمدة ، ج 2 : من 282 إلى 293 .

[737] أنظر أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم: 38 .

الأذن الواعية، و الإحساس المرهف و البصيرة الأدبية، و الأساس الفني العام >>[738] فتكبر المسؤولية أمام ناظره إذا ما حضرته الأفكار لإشباع ذاته بالدرجة الأولى و التواصل مع المتلقي كغاية أكبر .

[738] محمد طه عصر ، مفهوم الابداع: 107 .

ثامنا : أشكال التخاطب في الشعر

لا يكتسب الخطاب الإبداعي فعاليته إلا إذا لاقى صدى لدى المتلقي الذي يتوج قراءاته السابقة و يختبر أفقه من خلال المحاورة لتكون الاستجابة فيما بعد و سنتناول هنا علاقة المبدع بالمتلقي بوصفهما طرفي خطاب، فقد اهتم " حازم القرطاجنّي " كثيرا بعلاقة الشاعر بالجمهور، هذا الأخير الذي يحيل إلى << حالة عامة من التلقي، إلى أفق عام من التكوين النفسي و الذوقي و المعرفي >> [739] و هي الروح التي تنبض بها المعاني الجمهورية، و بناء على هذا يحدث التجاوب إما قبضا أو بسطا[740] <<بطريقة عفوية >>[741] ، هذا بصفة عامة، أما إذا تعمقنا في لب عملية التخاطب وجدناها تضم مخاطبا هو الشاعر و مرسلة شعرية هي القصيدة، و مخاطبا هو المتلقي المرسل إليه.

و خطاب المبدع يتجلى في قصيدته التي تعد فعلا و مثيرا في الوقت عينه، فعلا بالنسبة للمبدع و مثيرا خاصا بالمتلقي الذي يجمع بين الاستماع و المخاطبة فالفصل بينهما وهمي؛ فالسمع يتجاوب مع الصوت الذي << يستغرق السمع >>[742] بدوره، لتتحرك القوة الجاثمة في المتلقي باعتباره مخاطبا مساهما في انجاز النص و تتعدد أدوار المتلقي في الخطاب بتعدد أدوار صاحب النص في << المخاطبات مثل أن يكون المتكلم مخبرا و مستخبرا آمرا أو ناهيا داعيا أو مجيبا >>[743] .

و قد فصل " القرطاجنّي " في العلاقة التي تجمع بين الطرفين، انطلاقا من كون الخطاب أداة للتفاهم، فالخطاب إذن يؤسس لغرض الإفادة لكن ما نوع هذه الافادة[744]؟ فهل كل النصوص تقدم لمتلقيها إفادات ؟ هل يمكن أن نعتبر بأن الإفادة التي تحملها القصيدة

---

[739] علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر و التوزيع، ط 1 ، 2002 : 63 .

[740] يقصد بالقبض و البسط، انفعال النفس لمقتضى القول سلبا أو إيجابا فإن كان سلبا فهي تنقبض لأن الأمر يسوؤها و إن كان إيجابا فهي تنبسط لأن القول يفرحها.

[741] المرجع نفسه : 63 .

[742] المرجع نفسه: 67 .

[743] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 14 .

[744] أنظر مفهوم الإفادة قبل حازم، د / ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة و النشر ، ط 1 ، 1983 : من 133 إلى 148 .

لقارئها هي التواصل فحسب أم أنها تمنحه امتيازا يجعله يرتقي لتصبح الفائدة بحتة؟ هل النص وسيلة أم غاية بالنسبة لـ " حازم " ؟ و هل لذة القراءة منبعها الإفادة المعرفية أم الجمالية؟ و هل يمكن إيجاد حالة وسطي بين الغرض المعرفي و الجمالي؟ و إذا سلمنا بأن المخاطب يضع أمامنا خطابا يتضمن معلومة فنية يود من المتلقي أن يشارك في صياغتها للآخرين، فهل المتلقي أيضا مبدع، و الآخرون هل هم بقية القراء و أي نص سيحتمل مبدعين؟ هل هو النص المفتوح؟ .

إن تأثر " حازم " بالفلسفة اليونانية، و بالفكر الأرسطي جعله يتبنى بعض مبادئه كما يبدو ذلك في مواطن كثيرة في مصنفه، و هو ما سنحاول إيضاحه حسب مناسبة المقام لذلك، و أول قضية يسوقنا المجال إليها، هي الغاية من الإبداع أو بالأحرى الهدف الذي يطمح إليه المبدع من وراء القصيدة، فـ << العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمر من الأمور تعد به نحو فعل و انفعال ، و الثاني للعجب فقط . فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه، و أما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل >>[745] .

يقسم " حازم " الخطاب حسب استفادة المتلقي منه فـ << المتكلم ينبغي إما إفادة المخاطب، أو الاستفادة منه >>[746] و هنا يكون المتلقي إما شاهدا على الخطاب أو طرفا فيه و لذلك فالخطاب ينقسم إلى قسمين :

<u>القسم الأول:</u> ما كان حاملا << لفظا يدل المخاطب إما على تأدية شيء من المتكلم إليه بالفعل، أو تأدية معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول >>[747] و هذا النوع من النصوص هو الذي يستفيد منه المتلقي و هو شاهد عليه لا مشارك فيه .

<u>القسم الثاني:</u>و هو الخطاب الذي يحمل للمتلقي <<لفظا يدله على اقتضاء شيء منه إلى المتكلم بالفعل أو اقتضاء معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول >>[748] و

[745] ابن سينا : نقلا عن حازم القرطاجني المنهاج الهامش الأول :69 .
[746] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 344 .
[747] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 344 .

الاقتضاء <<هو طلب الفعل مع المنع عن الترك >>[749] و هنا يكون المتلقي طرفا في تشكيل الخطاب، فالمبدع يستفيد منه و لذلك سمى " حازم " هذا النوع من التواصل استفادة و في موضع استشارة[750] و هو ناشئ عن الاقتضاء و هنا لا بد أن نشير بأن الإفادة بالنسبة للمتلقي حاصلة إن في التأدية و ذلك جوهرها أو الاقتضاء و في هذا الأخير يتم تبادل الفائدة و لأن القصيدة قول شعري فإن هذا الأخير <<لا يخلو من أن يكون بينا فيقتصر به على الاقتصاص أو يكون مشتنكلا فيؤدي على جهات من التفصيل و البيان و الاستدلال عليه و الاحتجاج له >>[751] .

الناقد يضع أمامنا نوعين من الخطابات بيّن و مشتكل ما مفهوم كل منهما؟ و متى يكون الخطاب بينا هل يتعلق الأمر بالبيان و البراعة أم بالوضوح؟ و هل الخطاب المشتكل يكتسب هذه الصفة من دقة نظمه و إبداع تشكيله بالدرجة التي جعلت منه نصا غير عادي، أم أن الاشتكل غموض و لبس فقط ؟ .

إن الخطاب من حيث كونه رسالة للمتلقي يتراوح بين البيان و الاشتكال فـ <<المعاني منها ما يقصد أن تكون في غاية من البيان (...) و منها ما يقصد أن تكون في غاية الإغماض و منها أن يقصد أن يقع فيه بعض غموض، و منها ما يقصد أن يبان من جهة و أن يغمض من جهة >>[752] .

و سنركز هنا على الخطاب البيّن و الخطاب المشتكل فقط فهما محل الشاهد في قول " حازم " السابق لأن << كلام التكلم فيما يؤديه قسمان: قسم يقع فيه لاستدلال >>[753] و هو النص المشتكل قد يأخذ هذه الصفة إذا كان << مضمنا معنى علميا أو خبرا تاريخيا أو محاولا به على ذلك و مشار به إليه فيكون فهم المعنى متوقفا على العلم بذلك المضمن العلمي أو الخبري، أو يكون المعنى متضمنا إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف >>[754] فالمبدع يستدل على رأيه و يحتج له من الأفق المعرفي بحيث يتناص مع التاريخ و الشعر و النثر و

---

[748] المصدر نفسه : 345 .
[749] الجرجاني ، التعريفات: 55 .
[750] أنظر في المنهاج: 340.
[751] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 345 .
[752] المصدر نفسه: 176 .
[753] حازم القرطاجني ، المصدرالسابق : 345 .
[754] المصدر نفسه : 173.

هو النص الذي تحدث عنه " القرطاجنّي " كثيرا لما تطرق للاقتباس و الإحالة و هذا النوع من الخطابات يتطلب قارئا عارفا بفنون الصنعة و مطلعا بمختلف المعارف لأن له أفقا معرفيا يوازي نظيره عند المبدع وكما أن أسلوبه في معالجة هذا الخطاب يكون بــ << أن يتبع الشيء بما يكون شرحا له و تفسيرا من جهة ما يكون في معناه أو تكون دلالته من معنى دلالته (...) و يكون بأشياء خارجة عن معنى الشيء إلا أن فيها دلالات على إبانة ما أنبهم في الأشياء المقترنة بها >> [755] ، و رغم أن التفسير يوضح المعاني شكليا << بتعريتها من الأوصاف التي تبعدها عن البيان >>[756] إلا أن الجوهر يبقى غامضا لأننا نجهل سبب الكثافة المعنوية و المعرفية في السياق فيتم اللجوء إلى التأويل << و بعض الناس بتأويل ما ورد في ذلك تأولا فيه سلامة من القلب ، و يرى أن ذلك و إن بعد التأويل أولى من حمل الكلام على القلب >>[757] .

و يمكننا أن نلاحظ هنا أن استخدام التأويل كآلية للقراءة عند القدماء يختلف تماما عما يتبناه نقد القراءة و التأويل الحديث؛ فبينما يعتبر هذه التقنية ضرورية لأي متلق قراءة و لا يمكن أن تتم قراءة النص بلا تأويل يرى " حازم " أن تأويل المعاني هو الحل الأخير للتعامل فقط مع النص المشتكل.

أما القسم الثاني فهو الخطاب البين يكون <<الاستدلال فيه >>[758] أي ما خلا من كل ما تضمنه النص المركز أو المشتكل من تضمينات و توظيفات معرفية و ثقافية.

إن العلاقة بين القصيدة البينة و بين المشتكلة عند " حازم القرطاجني " يقترب إلى حد كبير من علاقة القصيدة الغنائية بالقصيدة الدرامية في النقد المعاصر من حيث الجزئية و الكلية و كذلك من حيث الغرض و التعقيد و كذا من خلال الكثافة و السهولة.

---

[755] المصدر نفسه: 176 .
[756] المصدر نفسه : 177 .
[757] المصدر نفسه : 179 .
[758] المصدرالسابق : 345 .

إن الغاية من النصين هو الاقتناع الذي يؤدي إلى التأثر المطلق بالفكرة ، مما يؤدي إلى الاقتناع بمقتضاها فيترى السياق أكثر ، بإحداث نقطة تلاق مع التراث تؤيد الموقف أكثر.

أما إذا كان المخاطب شريكا في صنع الخطاب على سبيل الاقتضاء لتتوسع دائرة الإرسال مع المبدع / المخاطب إذ << كلامه فيما يقتضيه من المخاطب قسم واحد في أكثر الأسر لأن الإجابة بالاستدلال أو عدمها في ذلك للخطاب و ليس ذلك من كلام المتكلم إلا أن يحكي ما دار بينه و بين مخاطبه، فيكون ذلك كالتركيب من القسمين و ليس به على الحقيقة لكون ذلك من كلام واحد >>[759] هذا النوع من الخطابات ثنائي المرجعية بالإضافة إلى خطاب آخر يجمع بين ما قاله المتكلم و المخاطب معا، و هنا يصبح الخطاب أكثر ديناميكية و هو ما يحدث في فن<< الحوار الذي ينتجه طرف بمساعدة طرف ثان >>[760] حيث <<يستعمل معرفة [هي المتضمنة في طرف الحوار] دليلا إلى معرفة أخرى و به يكتسب معرفة جديدة من معرفة سابقة >>[761] .

إن الفرق بين الخطاب الذي يضم المتكلم و المتلقي كرأيين مستقلين، و الخطاب الذي يعتبر تركيبا بينهما يحدد وظيفة المتكلم في الخطاب نفي الحالة الأولى يكون الخطاب منتجا أصلا من طرف المرسل و المرسل إليه و هو ما سماه " حسن الصديق" بالحوار المباشر [762] ، و اغلب الظن هنا أن هذا المصطلح هو الترجمة الحرفية لـ le dialogue direct في مقابل le dialogue indirect الذي ينتج فيه المتكلم الجديد الخطاب، و الذي يمثله الراوي [763] و في هذه الحالة يغدو القول إما << مسلما أو مجانيا >>[764] فالمسلم هو الحوار المباشر و غير المباشر.

و هو ما ينطبق على المحاورات الشعرية التي يتقبل الرأي الآخر و التسليم بتفوقه، أما الخطاب الذي يكون الحجاج هو وسيلة بالنسبة للطرفين هو ما سماه " حازم "

---

[759] المصدر نفسه: 345 .
[760] أنظر عبد الله العشي، زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، 2005 : 44 .
[761] محمود يعقوبي في المنطق الصوري، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط 2 ، مصححة ماي 1999 : 114 .
[762] حسن الصديق، المناظرات في الأدب الإسلامي، الشركة المصرية العالمية لونجمان ، ط 1 ، 2000، 245 .
[763] أنظر عبد الله العشي، المرجع السابق : 37 – 38 .
[764] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 345 .

بالمشاجرة، و هو مركب من تأدية المخاطب نقيض ما أداه المتكلم ، و المتكلم نقيض ما أداه المخاطب و بينما ترى " فاطمة عبد الله الوهيبي " بأن المشاجرة هنا بمعنى المنازعة[765] .

فإننا نرجح أن " القرطاجنّي " قد قصد بها فن المناظرة التي تتصاعد فيها الانفعالات بغية إثبات البراعة[766] وفق قانون <<الفعل ورد الفعل >>[767] و هو أمر منطقي ما دام المتكلم يؤدي نقيض ما يرمي إليه المخاطب، لإثارة السامعين فـ << زيادة حدة التأييد (...) تثير دقة المتلقين الفعل المقصود توليده لديهم، سواء أكان ايجابيا أم سلبيا >>[768].

و قد أدرج " حازم " نوعا آخر من النصوص يسمى الإثارة و هو << مركب من تأدية و اقتضاء، لأن المتكلم يؤدي إلى المخاطب رأبه و يقتضي قبوله >>[769] و هذا النوع من النص مبني على مدى تقبل الآخر لرأي المتكلم و تجاوبه معه دون تسجيل أي معارضة.

و بناء على هذا صنف الناقد الكلام حسب كونه << تأدية و اقتضاء باعتبار البساطة فيهما و التركيب ستة أقسام >>[770]، و سنحاول أن نحيل كل قسم إلى أصله بالاعتماد على أقوال " حازم " فيكون ورودها:

1 - << تأدية خاصة >>[771] فهي خطاب ينتجه المتكلم فقط لإفادة المخاطب و هو ينطبق على النص البين و المشتكل على حد سواء.

2 - << اقتضاء خاصة >>[772] إذ يحاول المبدع كمتكلم أن يثير مخاطبه و استثارته في قضية ما . و هنا يكون الحوار أساس هذا النوع سواء أكان مباشرا أو غير

---

[765] فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني: 245 .
[766] أنظر المنهاج : 339 .
[767] عبد الله العشي، زحام الخطابات: 36 .
[768] porelan : traité de l’argumentation : 59.
نقلا عن د حسن صديق في المناظرات في الأدب الإسلامي : 189 .
[769] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 345 .
[770] لم تخص هذه الفكرة باهتمام بعض النقاد الذين درسوا حازم كـ د / جابر عصفور و فاطمة وهيبي ز د / حسن السداري .
[771] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 345 .
[772] **2- 4 -7** المصدر نفسه: 345 .

مباشر أي حسب دور المتكلم فيه إن كان طرفا أو راويا و كل وضعية تخضع لإطار زماني و آخر مكاني معين.

3 - << تأدية و اقتضاء>>[773] و يظهر فعل << المتكلم [بأن] تؤدي إلى المخاطب رأيه و تقتض قبوله >>[774] و هو ما اسماه " حازم " بالإثارة .

4 - << تأديتان من المتكلم و المخاطب >>[775] حيث يكون كلا الطرفين << ' عارضا ' أو ' معترضا ' >>[776] مبدعا للخطاب و تلك هي المناظرة، لأن المتكلم والمخاطب يتحولان فيها إلى مرسلين يسعيان إلى التنافس[777].

5 - << اقتضاءان منهما >>[778] و هذا القسم مركب من القسم الثاني << بأن يقتضي المتكلم من المخاطب شيئا فيقتضي المخاطب من المتكلم شيئا آخر قبل أن يؤدى إلى المتكلم ما اقتضاه >>[779] و هذا النوع ينطبق كثيرا على تلك المسائلات التي تتم عند اليونان بين المعلم و تلميذه إذ يسأل هذا الأخير معلمه فيجيبه هذا الآخر بسؤال مقابل.

6 - << أن يكون مركبا من اقتضاء المتكلم تتبعه تأدية من المخاطب على جهة السؤال و الجواب >>[780] و هنا فإن << الحوار يعتمد على إستراتيجية الرعية في المعرفة >>[781] و يمكن أن تقيس على هذا المنوال من التقسيم أنواعا أخرى بالاعتماد على دور المتكلم في الخطاب إن كان راويا شاهدا أو راويا مشاركا، << بحسب البساطة و التركيب ستة أقسام >>[782] .

يتبين لنا من خلال هذه التقسيمات و ما سبقها من الآراء، أن " حازما " يهدف إلى تأسيس مشروع تواصلي بين المتكلم و المخاطب ، في إطار أنواع الخطابات فتكون لكل منها

---

[773] المصدر نفسه : 345 .
[774] المصدر نفسه : 345 .
[775] المصدر نفسه : 345 .
[776] طه عبد الرحمان، في أصول الحوار و تجديد الكلام ، المركز الثقافي العربي، ط 2 ، 200 : 46 .
[777] عبد الله العشي، المرجع السابق : 44 .
[778] **حازم القرطاجني** ،المصدر نفسه : 345 .
[779] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 345 .
[780] المصدر نفسه: 346 .
[781] عبد الله العشي، زحام الخطابات: 48 .
[782] حازم القرطاجني، المصدرالسابق : 346 .

منهجا خاصا يضم أدوارا يقوم بها المرسل أو المرسل إليه، و بناء على ما تقضي إليه هذه الخطابات من متعة قسم " القرطاجنّي " الأغراض الشعرية تقسيما جديدا و هو ما ستلاحظه في الفصل الثاني .

و قد حاول الناقد أن يوضح كيفية تأثيرالإفادة في المتلقي ، أي القبض أو البسط، لكي تصبح هذه المنفعة أي الإثارة << ذاتها جوهر الجمال >>[783] فالخاطب الأصيل ليس لسانا عن المجتمع، و الأخلاق و الفضائل بل هو الذي يحرك فينا الإحساس بقيمة المجتمع و بقيمة القيم الجميلة ، و إلا فما المنفعة التي كان يجنيها المتلقون في سوق عكاظ أو المربد ؟ .

و لا يمكن أن ننفي التأثر الواضح بالفلسفة اليونانية سواء على مستوى التقسيمات الكثيرة أو على مستوى استخدام بعض التقنيات بالاحتجاج و الاستدلال القياس و ذلك دون اغفال التطور الكبير الذي بلغته الأساليب الحجاجية لدى الفرق الإسلامية ، و رغم أن "حازما "رفض بعض آرائهم خاصة ما تعلق يقصي صدق الشاعر و كذبه إلا أنه تأثر بأساليبهم في الحجاج .

كما أن المتلقي يأخذ دورا مهما في هذه المخاطبة فهو تارة مستفيد و أخرى مفيد، فأحيانا يكون مجرد شاهد على تكوين الخطاب و أحيانا و نجده طرفا فعالا كما في المناظرات و الحوار مثلا؛ بحيث لا يقل أهمية عن مكانة المتكلم فكلاهما مبدع بطريقته مع اختلاف الأسلوب و المنحى. كما استطاع أن يقدم لنا طريقة فنية في الاقتباس من المنازع الشعرية بما يزيد الخطاب جمالا و تأثيرا .

كما تمكن أن يطور بعض المفاهيم النقدية الخاصة بالنص و التي كانت سائدة قبله لمفهوم السرقات، بالإضافة إلي تبني مصطلحات نقدية خاصة به و أخري عدل مفاهيمها.

قد يخطر ببال المتلقي أن يتساءل ماذا أضاف "حازم القرطاجنّي " إلى المعنى؛ خاصة وأنه يتعرض لمصطلحات تناولها النقاد قبله كالمبالغة والمقابلة ، و التفسير،و التقسيم ...الخ .

---

[783] جورج سنتيانا ، الإحساس بالجمال: 171 .

و إجابة علي ذلك نقول بأن الفرق واضح في المبدأ ، إذ يختلف توظيف النقاد لهذه المصطلحات ، عما جاء به حازم ، فقد اكتفي كل من " قدامة " ،وابن رشيق .وأبو هلال العسكري برصد مختلف المصطلحات النقدية و البلاغية بأسلوب تقريري بحت ، بينما نجد حازما يربط بين هذه المصطلحات و يجعلها طرفا مساعدا في تكوين المعني في الخطاب عن طريق القرائن التي يوفرها لتطالب.

لقد استفاد حازم كثيرا من كونه شاعرا مبدعا في كيفية بسط آرائه للآخر ، فمثلما لا تقدم القصيدة مضمونها جاهزا إلا بعد أشواط كبيرة من المكايدة المعرفية و النقد ، فان الناقد كان مبدعا في تقديم كيفية تشكل المعاني ، و هو ما حدث بطريقة لمّاحة ، و طرح ذكي إذ لم يتطرق للأمر بصفة كلاسيكية ساردا تفاصيل العملية في فقرات متتالية ن وإنما نثر أفكاره كنثارات متفرقة في مؤلفه و هو ما جعل الاهتمام بهذه الشذرات متفاوتا . و نعني بالشذرات حديثه عن التضاعف، و التطالب ، و التكاثر ، و التشاكل و التماثل و التناسب و التقابل ...الخ . و هي كلها على وزن تفاعل تشكل متحدة الأضلاع المتقابلة لخلية نشيطة وظيفتها إنتاج المعنى فالحديث عن تكاثر معاني الخطاب الشعري أحيانا و تضاعفه في مواضع عدة لم يكن حديثا عابرا ، فالفكرة كانت معززة عندما يتعلق الأمر بحاجة المعاني بعضها بعضا و تطالبها وإذا كانت البنى في الخطاب تتبرعم فان الأفكار الأصلية و الممثلة بالمعاني الجمهورية تتضاعف، تماما كما في الخلية البيولوجية .

أما إذا غاب الانسجام بين العناصر ، ولم يكن التناسب هو الرابط بين الصور الشعرية فان التكاثر سوف يتم بطريقة فوضوية فتتدافع المعاني في غير محلها .

كما أن الخطاب الشعري يعرف حالة من التكلف لإنتاج المعاني التي لا يتم إنتاجها علي مستوي البيئة العميقة فحسب ، بل أن كل عناصر القصيدة تساهم في هذا التشكيل إن على مستوي الأغراض ، كمادة أو البناء العام و هو ما يجعل تكاثر المعاني لا يتم في إنسيابية ساذجة ، فذلك يتم وفق منهاج معين يخضع لعدة مقاييس

و الصورة التي ينقلها لنا حازم عن تشكل المعني تتقاطع إلى حد بعيد مع ما تقدمه الدراسات السيميائية الحديثة[784] و قد استفاد الناقد مما سبقه فيه من الآراء و الأفكار التي استغلها بذكاء فكان تجاوزه جماليا بالدرجة الأولى ، و مع أن مصطلح التكاثر قد ذكر عند "ابن طباطبا " [785] قبلا/ إلا أن هذا الأخير لم يستثمر القيمة الدلالية و الفنية للمصطلح ، إذ أشار إليه إشارة عابرة و هو ما حاول " القرطاجنّي " البحث عنه في نظريته الشعرية .و قد أفاد كذلك من فكرة المعاني المطروحة التي طورها "عبد القاهر الجرجاني" و اعتبرها مادة أولية و استحالت هذه المادة الأولية مع "حازم" ما سماه بالمعاني الأصلية أو الجمهورية.

و قد حاول "حازم" أن يفهم ما يدور في رحم القصيدة من تفاعلات قياسا إلى الخطاب الافتراضي الذي كان يراوده خاصة مع تداعيات انهيار الذوق الفني في عصره وبهذا فان القصيدة التي يتصورها حازم و يطمح إلى تجسيدها في عصره ، ليست هي القصيدة الجاهلية فقط كما يري بعض نقادنا العرب [786] ، إنها قصيدة تحمل بعض الولاء لعصر سالف لكنها تتنفس في سياق مختلف فتكون تبعا لذلك مختلفة . و قضية السياق عند " حازم القرطاجنّي " مجال خصب للبحث و الدراسة ، فالملاحظ أن الناقد لا يفصل السياق عن الكون الشعري ، و هو ما تهتم به الدراسات التداولية المعاصرة .

---

[784] خاصة عند غريماس (أنظر الدكتور عبد الله العشي) .
[785] ابن طباطبا، عيار الشعر:
[786] انظر حسن يوسف بكار ، المرجع السابق ( ) .

الفصل الثالث:

المتلقي

يحتوي هذا الفصل على:

المقدمة.

أولا: مفهوم الشعر في ضوء علاقته بالمتلقي .

ثانيا: المعاني الجمهورية .

ثالثا: المحاكاة و التلقي .

رابعا: التخييل و التعجيب .

خامسا: المتلقي و القوى الإبداعية .

سادسا: الغموض و التلقي .

سابعا: القراءة بين التمويه و التأويل .

خاتمة .

مـــقـــــــدمـــــة :

اهتمامات أولى :

اهتم النقاد العرب بالمتلقي اهتماما خجولا أشبه ما يكون بوميض برق لا يكاد يضيء حتى يخبو من جديد؛ إذ لم يتجاوز الآراء الانطباعية غير المؤسسة ، لكونه مجرد لمحات خاطفة في عالم النقد - آنذاك - رغم أن الشعر اكتسب مكانة مميزة لدى جمهور المتلقين؛ إذ << لم يكن المتلقي العربي غائبا عن الأدب العربي القديم >>[787] كما أن نظام الجماعة كان متأصلا في الشعر العربي إذ << لم يكن ينظر إلى الشعر على أنه تراث أمرؤ القيس و زهير و النابغة و الأعشار و ذي الرمة، و غيرهم ، الشعر العربي – عندهم - تراث ينتمي إلى الأمة – كجماعة متميزة – أكثر مما ينتمي إلى أفراد مختلفين >>[788] ؛ فالشاعر لا يكتب إلا و المتلقي حاضر و متماه في النص بل << هو موجود في وعي المبدع >>[789] و من ثم كان الاهتمام به تابعا للعناية بالشعر<< فانتاجه في أي حقل (...) تحكمه منظومة من القواعد تتجاوز طبيعته اللسانية، إذ تتداخل فيها شبكة من العلاقات الاجتماعية و السياسية و الثقافية >>[790] كتجربة متكاملة العناصر .

و لعل أولى هذه الاهتمامات ما ورد في صحيفة " بشر بن المعتمر" المشهورة إذ اعتبر أن << مدار الشرف على الصواب و إحراز المنفعة >>[791] و لا شك في أن المنفعة إشارة إلى المتعة، متعة القراءة و اكتشاف أسرار الكلام.

---

[787] غازي مختار ظليمات، أدبنا القديم و نظرية التلقي، مجلة الأدب الإسلامي، المجلد السادس، العدد 23 ، 1420هـ، مؤسسة الرسالة، بيروت: 5.

[788] مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس ، د ط، د ت: 100.

[789] محمد عبد المطلب ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط 1 ، 1995 : 228 .

[790] محمد صالح الشنطي، نظرية النقد العربي في ضوء الخطاب الثقافي العام ، مجلة رؤى العدد الأول ، السنة الأولى جمادى الأولى 1418 سبتمبر ، 1997 . مسحوبة من الأنترنيت (http : // www. Adabi hail . gov sa / maga . php ? verid= 1 Ssecid=8 بتاريخ : 2005/05/20.

[791] ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر، ج: 1 : 191.

و هي القضية عينها التي ذكرها " الجاحظ " إي اللذة إلا أن اهتمام " الجاحظ " كان أكثر دفة إذ ركز على عنصر الإفهام، الذي يتضمن متلقيا يفصح له القول فيفهم المقصود.

أما " عبد الله بن قتيبة " فقد فسر الاهتمام بالمتلقين من خلال عناية الشعراء بمقدمات قصائدهم التي تحتوي ما يشد القراء بها؛ فعلى الشاعر أن يتخير أرق النسيب << ليميل القلوب و يصرف إليه الوجوه و ليستدعي إصغاء السامعين الاستماع >> [792] .

و نجد بعد ذلك لمحة ذوقية عند " ابن طباطبا العلوي " الذي ذكر بأن الشعر باعتداله يحقق متعة خاصة مرتبة عن << وضع الكلام مواضعه >>[793] و غير بعيد عن " ابن طباطبا " نقف مع " الأمدي " و قد كانت معالجته للتلقي من زاوية غير مباشرة إذ جعل معظم اهتماماته ينصب على النقاد بصفة خاصة، و ما يجب أن يتحلوا به من صفات موضوعية و علمية، غير أن هذا الاهتمام لم يقصد به جمهور المتلقين على اختلاف طبقاتهم، لأن "الأمدي " كان ناقما على شطط بعض النقاد و أراد من خلال آرائه أن يكون صورة مثالية للناقد النموذجي و قد كان هذا رأي " الصولي " أيضا قبل " الأمدي " [794] .

و نجد بعد هؤلاء ناقدا آخر هو الفيلسوف العربي " أبو نصر الفاربي " الذي من خلال تأثره بالفلسفة تحدث عن المحاكاة و الأقاويل الشعرية المخيلة، و علاقتهما بالمقول له فالمبدع من خلال هذه الأساليب << يستنهض (المتلقي) لفعل شيء باستفزازه إليه >>[795] و كذلك فعل " ابن سينا " بأن ركز على القضايا عينها و بأسلوبه الخاص أثناء ترجمته لكتاب فن الشعر.

و بعد هذه المرحلة بدأ التركيز على المتلقي يتضاعف تباعا و خاصة بعد ازدهار نظريات الإعجاز القرآني << فقد أوجد النص القرآني فضاء جديدا من التعامل بين

---

[792] ابن قتيبة، الشعر و الشعراء : 7.
[793] ابن طباطبا ، عيار الشعر: 44.
[794] احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي: 12.
[795] الفارابي ، إحصاء العلوم، نقلا عن احسان عباس، المرجع السابق: 221. .

النص و المتلقي >>[796] خاصة مع " عبد القاهر الجرجاني " الذي قعد لوضع المتلقي في المكانة التي يستحقها؛ بأن تعرض لقضايا شتى كالغرابة، و اللذة الفنية و غيرها من القضايا التي تخص المتلقي، و نستطيع القول بأن << النقد العربي ممثلا في الجاحظ و عبد القاهر قد اطمأن إلى أن بروز الشيء من غير معدنه هو الصيغة المثلى للنص ليحقق التأثير >>[797] .

ليتراجع بعد هذا القرن هذا الاهتمام بالأدب و يضيع معه النقد بصفة خاصة و بالوصول إلى القرن السابع نلمح صورة هذا المتلقي تنبعث من جديد كطائر خرافي من خلال الناقد العربي " حازم القرطاجني "؛ الذي أعاد الاعتبار للمتلقي و ذلك لإدراكه قيمة هذا الأخير فـ << النصوص الأدبية ليست من إنتاج الأديب أو الشاعر فقط بل هي من إنتاج المتلقي >> [798] أيضا و بذلك يكون التفاعل بين المتلقي و المبدع من خلال النص ، هذا الأخير الذي إذا امتلك زمام تأثيره في متلقيه فقد أدبيته و<< منح النصوص قيمة عالية... فخلود العمال الأدبية إنما هو خلودها في نفوس متلقيها >>[799] .

مشروع حازم القرطاجنّي:

الذي يهدف من خلاله إلى ضرورة الاهتمام بالمتلقين ، باعتبارهم الجذوة المستعرة التي تمنح الحياة للنصوص، هذا الاهتمام الذي يساير تطور العملية الإبداعية عبر كل مراحلها و حتى قبل بدئها من خلال المفاهيم العامة و هو ما سنحاول التطرق له في هذا الفصل و أول المفاهيم هو مفهوم الشعر و علاقته بالمتلقي، فهل يكتسب الشعر عند " القرطاجنّي " فاعليته من خلال متلقيه؟ و سنغوص فيلما يحقق فاعلية هذا الشعر، و تأثيره من تخييل و محاكاة و بهذا نكون قد دخلنا في صميم الفعل الإبداعي، فالمبدع لا بد أن يستحضر دوما قارئه و خصوصا أثناء الكتابة إذ لا يكفي أن يكون القارئ ضمن متصورات المبدع قبل البدء كمفهوم << بل يحضر في لحظات

---

[796] مجمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ط 1، 199، بيروت: 14.
[797] المرجع السابق : 21.
[798] المرجع نفسه : 9.
[799] المرجع نفسه: 9 .

الإبداع ، و يحضر بعدها ليستقبل المراسلة الشعرية و يتحقق و يفحص و يؤول و يفسر >>[800] .

و هو ما يجنب الوقوع في مزالق كثيرة << لأن الغفلة عن القارئ لحظة الكتابة قد تدفع بالمبدع إلى الاعتناء بما يمكن أن يكون عليه القول فيسرف في التزويق و الزخرف و ينجذب إلى ما في اللغة (...) من إغراءات تجعله يضرب في فيافيها و يستجلى مجاهلها و يصبر أغوارها >>[801] ، الأمر الذي يجعل المبدع يستعمل تقنيات تجعل قوله غامضا، بالاستعانة بالتمويه و الكناية فكيف يتعامل المتلقي مع هذا الاحتيال و الغموض؟ و هل يؤدي هذا النوع من الإبداع إلى قطع مجال التواصل بين القارئ و النص؟ أم أنه يفتح مجالات أوسع للقراءة ؟

أم أن هذا المتلقي يملك كذلك خبرات تمكّنه من القراءة النقدية السليمة.

و سنحاول الإجابة في هذا الفصل كذلك عن أسئلة كثيرة خاصة بتصور " القرطاجنّي " للمتلقي و تعامله مع النصوص الإبداعية، هل هي بحاجة إلى تفسير أو شرح، أم هي بانتظار مبدع ثان يعيد صياغتها من جديد؟

و إذا كان الأمر كذلك فما هي القضايا التي تحوّل هذا القارئ البسيط ليتدرج من مقام لآخر بغية الاتحاد مع مبدع النص الأصلي، و هل يمكن فعلا أن يحدث هذا الاتحاد و هل يعني ذلك امتلاك زمام النص؟ .

تلك هي بعض القضايا التي سنتناولها في هذا الفصل.

أولا : مفهوم الشعر في ضوء علاقته بالمتلقي:

يرتبط مفهوم الشعر عند " القرطاجنّي " ارتباطا وثيقا بالتلقي، فإذا كان مدلول هذا المصطلح في اللغة هو الفطنة و الشعور، فإن هذا الشعور لا يكون مثمرا إذا لم يحدث

---

[800] فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني : 33.

[801] شكري المبخوت، جمالية الألفة(النص و متقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم و الآداب بيت الحكمة، 1993، ط 1، : 1.

بين طرفين أو أكثر و هو ما ينطبق على حد الشعر عند الناقد فهو << كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها و يكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه >>[802] .

و قد أدرك " القرطاجنّي " أن القول الشعري لا يمكن أن يكون خلاّقا و مميزا إلا إذا أثر في متلقيه ، و القيمة الفنية تتجلى من التأثير و الانصياع لسلطة الخطاب، أما الأمور التي تحقّق هذه السلطة فهي << بما يتضمن من حسن تخييل له، و محاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك>>[803] .

و قد أوعز الناقد هذا التأثر لبراعة الشاعر في التخيّل، أو حسن هيئة المحاكاة أو مدى صدق و شهرة المعنى؛ أي أن كل عنصر منها كفيل بإحداث الهزة الجمالية ، إذا كان متقنا كما يمكن حدوث التأثر أيضا باجتماع هذه العناصر في قول شعري واحد و كنتيجة ايجابية يحدث الاستغراب و التعجب ، و الذي يعرفه حازم بأنه << حركة للنفس إذا اقترنت بحركاتها الخيالية قوى انفعالها و تأثرها>>[804] في مقابل حركة الجمود[805] كتجاوب سلبي مع النص عندما لا يوافق محتواه أفق تقبل المتلقي، و سنتحدث عن علاقة الخيال بالتعجيب، و لكن قبل ذلك نتطرق لفكرة التأثر في حد ذاتها كفكرة مستقلة من جهة و متصلة بالمعرفة من جهة ثانية فحالات الاستجابة للنصوص حسب " القرطاجنّي " أربع سواء أكانت الاستجابة سلبية أم ايجابية و يصفها كمايلي:

أ - إذا كانت المعاني معروفة عند المتلقي تأثر و بالتالي كانت استجابته ايجابية.

ب – إن من المعاني مما يعرفه المتلقي لكنه لا يتأثر لمقتضاها فاستجابته سلبية ناجمة عن سلبية المعاني بالنسبة لأفق توقعه.

ج - و هناك معان إذا تعرف عليها المتلقي تأثر كانت استجابته ايجابية .

---

[802] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 71 .
[803] المصدر نفسه : 11.
[804] المصدر نفسه: 71 .
[805] المصدر نفسه: 72 .

د – كما نجد معاني لا يعرفها الجمهور و لا يتأثر لها فاستجابته سلبية. و يمكن أن نعيد تصنيف هذه الحالات للاستجابة حسب مقولة " القرطاجنّي " عن المعاني الأصيلة و الدخيلة.

فإذا كانت المعاني في الأقوال الشعرية << مما يعرفه الجمهور من فهم لغتها و يتأثر لها >>[806] فإن هذه المعاني أصيلة : من أجل ذلك حدث التأثر أما إن كانت << مما يعرفه و لا يتأثر له >> فهي غير أصيلة فعدم المعرفة يقتضي تعلمها أي دخولها لحقل التأثير، و إذا كان مم تتأثر له إذا عرفه فهي معان عريقة و هي تتوازى مع الفئة الأولى.

أما الصنف الثاني فهي المعاني الدخيلة الصرفة << و أحسن هذه الأشياء التي تعرف و يتأثر لها أو يتأثر لها إذا عرفت >>[807] و من أجل إبراز كيفية حدوث هذا التأثير لا بد من الوقوف قليلا عند فكرة المعاني الجمهورية و علاقتها بالتأثير أو بالأحرى علاقتها بالملتقى .

---

[806] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 21 .
[807] المصدر نفسه : 21.

ثانيا : المعاني الجمهورية:

إن الهدف السامي الذي من أجله يبدع الشعراء هو التأثير في المتلقي؛ فالغاية المثلى هي إنشاء انفعال ما بداخله يكون بمثابة الاستجابة الفعلية، لمنبه في شكل مرسلة شعرية و حسب " القرطاجنّي " فإن هذا التأثر يكون إما قبضا أو بسطا فأما القبض فينفر النفس من محتوى القول و يجعلها ترفضه، و أما البسط فيجذب المتلقي إلى القول داعيا إياه لطلب الأمر تلك هي الإشارة الموجبة التي جعلها الناقد تتأسس على المعرفة فأحسن الأشياء هي التي تعرف ويتأثر لها أو يتأثر بها إذا عرفت >>[808] .

فلا بد إذن أن نكتنه ماهية هذه المعرفة التي ما إن اقترنت بالمعاني إلا و اهتز المتلقون و تاثروا بها.

و على هذا الأساس أسّس " القرطاجنّي " آراءه النقدية، معتبرا أن المعاني المتضمنة في القول الشعري إن كانت مألوفة لدى القراء فإن المسافة الجمالية بينهم و بين النص ستتقلص تدريجيا فالحديث عن المعاني عند " القرطاجنّي " لا يخرج عن نطاق الحديث عن عملية القراءة و استجابة المتلقي للنص باعتبار هذا أن المتلقي هو مشكّل الخطاب الشعري، و محلل الشفرات اللغوية، و لذلك لا يمكن لهذا النص إلا أن يحتوي ما قد يتصوره ذهن المتلقي، خاصة في ظل الرداءة التي سادت في عصر الناقد إذ << أصبحت الشعرية في / الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه و تضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق >>[809] .

أيقن الناقد – بعدئذ - أن الشعر لا بد أن يحمل في مضمونه معاني مألوفة لدى المتلقين فتصبح جزءا من أفق توقعاتهم ليستطيعوا تبعا لذلك أن يستعدوا لتقبل هذا الفن، و هو << الاستعداد الذي يكون بانطواء السامع على هوى يكون غرض الكلام المخيّل

---

[808] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 21 .
[809] المصدر نفسه: 21 .

موافقا له فينفعل له >>[810] **.**فالتواصل يحدث و منه الإقناع ثم التأثير بقدر معرفة المتلقي للمعاني المتضمّنة في القول الشعري.

و قد اعتبر الناقد أن المألوف من المعاني أكثر إثارة للتعجيب و هي في مجملها بما فيها من <<خيرات و شرور أو يتوهم أنها كذلك منها أمور يشترك في معرفتها و إدراكها الخاصة و الجمهور و منها أمور ينفرد بإدراكها و معرفتها الخاصة دون الجمهور >>[811] .

و إذا دققنا النظر في هذا القول نجد أن الناقد يضعنا أمام مستويين من المعاني الموجهة إلى صنفين من المتلقين عامة و خاصة، فالعامة يعرفون المعاني ثم يدركونها بينما الخاصة يدركون المعاني ثم يعرفونها من خلال إدراكهم و الفرق في التقبلين واضح في المبدأ أو إن كان مختلفا في مسار عملية الفهم. و قد ركز " القرطاجنّي " على المعاني التي يشترك فيها الخاصة و لكي يرتفع مستوى العامة فيواكبوا القراء المختصيّن من اجل ذلك << كانت علقة جل أغراض الناس و آرائهم بالأشياء التي اشترك الخاصة و الجمهور في اعتقادهم أنها خير أو شر >>[812] و بناء على هذا سمى المعاني التي << فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها أو حصل لها ذلك بالاعتياد >> بالمعاني العريقة: و هي أيضا المقاصد المألوفة و المدارك الجمهورية[813] أو الأغراض الأصيلة.

تكتسب هذه المعاني عراقتها من المتلقي نفسه لأن << لها حقائق موجودة في العيان و لها صور موجودة في الأذهان و لها من جهة ما يدل على تلك الصور من الألفاظ وجود في الأفهام >>[814] .

بمعنى أن المعاني المحتواة في النص في جوهرها و بعيدا عن المحاكاة و التخييل صورة مباشرة لما هو حاصل << في أفهام السامعين و أذهانهم >>[815] و تلك هي المعارف أو

---

[810] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 124.
[811] المصدر نفسه : 20.
[812] المصدر نفسه : 20 .
[813] المصدر نفسه : 20 .
[814] المصدر نفسه : 19.

المدارك العريقة أو الأصلية، و بالمقابل فإن <<ما انفرد بإدراكه المكتسب الخاصة من الجمهور غير عريق في الصناعة الشعرية بالنسبة إلى المقاصد المألوفة و المدارك الجمهورية >>[816] و هو ما سّماه بالمعاني الدخيلة ؛ إذ يرى بأن <<المعاني التي إنما يكون وجودها بتعلم و تكسب كالأغراض التي لا تقع إلا في العلوم و الصناعات و المهن >>[817] و لذلك فهي دخيلة على اللغة الأدبية.

رام " القرطاجنّي " من وراء هذا التصنيف أن يبحث في أدبيه الأدب من خلال لغته التي تميزه عن غيره و قد أستبعدها الناقد معتبرا إياها معيبة لكونها دخيلة في الكلام بحسب الغرض.

و الميزة التي تفصل بين المدارك الأصلية و الدخيلة هي الطبع فالمعاني الأصلية تدرك دونما تكلف عكس المعاني الدخيلة .

و لا يترك " القرطاجنّي " فكرة المعاني هذه مفتوحة للتأويل ، فلا يعني مجرد وسمها بالجمهورية أنها عادية أو نثرية أو سهلة الإدراك للوهلة الأولى؛ ذلك أن هذا المعنى الأصيل في جوهره يتم تجاوزه بالشكل فيغدو مختلفا بإكسابه منظرا يثير الإعجاب << إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخيل و المحاكاة في أي معنى اتفق ذلك >>[818] و على الشاعر الجيد أن يجمع بين قول مألوف غير بعيد عن أذواق الجمهور بحيث يكسب إقناعه و تأثيره من التخيل و المحاكاة قول يستطيع من خلاله << أن يعرف كيف يقدم المألوف و كيف يتأتى للمستغرب؟ و يعيد تقديمه للمقول له، و يفاجئه و يحقق له الهزة الجمالية التي تحركه نحو الاستلاب الجمالي >>[819] .

و ما على المتلقي إلا أن يحسن التعامل مع هذا المعطى الجديد الذي اكتسى هالة من << التشفيق و التخفيف من كثافة العالم و حجب الأشياء، و إعادة التعرف على

---

[815] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 19 – 20 .
[816] المصدر نفسه : 20 .
[817] المصدر نفسه : 28 .
[818] المصدر نفسه : 21 .
[819] فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني : 237.

هويتها و هي معرفة بالعالم تقدم عبر المحاكاة و عير التخيل و عبر القول الشعري بمختلف وسائله و آلياته >>[820] .

و هو ما يستلزم استعدادا خاصا و مرانا كافيا ليتحول المتلقي بهذا الانجاز إلى باث جديد للمعرفة و هو الهدف الذي من أجله دعا " القرطاجنّي " إلى فكرة المعاني الجمهورية، فالشعر لن يكتسب قيمته الفنية الجمالية إذا كان مستغنيا عن القراءة الناقدة ، بل يكتسب هذه القيمة بالقراءة و إذا كان القارئ يميل إلى ما ألف من المعاني كالقصص مثلا فذلك لأن طبعه يهديه، و لا يكفي الطبع وحده للقراءة رغم أنه يكتشف هذه المعاني العريقة في لب القول، لأن المعاني ليست معروضة للمتلقي في النص ذلك أن لها من الشفافية ما يجعلنا نحسّ أننا امتلكناها حتى تتلاشى هاربة من متناولنا.

و يقسّم الناقد هذه المقاصد المألوفة إلى ثلاثة أقسام حسب اللذة و الألم فـ << الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها أو ما وجد فيه الحالان من اللذة و الألم >>[821] و تبعا لهذا التقسيم يكون تفصيل هذه الحالات كالآتي:

- معان << تكون مفرحة محضة يذكر فيها لقاء الحبة في حال وجوده و اجتلاء الروضى و الماء و ما ناسبهما و التنغيم بمواطن السرور و مجالس الأنس >>[822] و هو ما بنتج لذة في تخيل هذه المواقف و استحضارها.

- معان << (مفجعة) يذكر فيها التفرق و التوحش و ما ناسب ذلك و بالجملة أضداد المعاني المفرحة المنعمة >>[823] فيكون التألم منها و من استحضارها.

- أما الصنف الثالث فهو الذي يختص بالشجو* الجامع بين اللذة و الألم هذه المعاني التي <<تذكر فيها مستطبات قد انصرمت فيلتذّ لتخيّلها و يتألم لفقدها فتكون

---

[820] المرجع السابق: 233.

[821] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء: 21 .

[822] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 21 – 22 .

[823] المصدر نفسه : 22 .

* و هي المعاني التي تقترن بمبدأ التأنيس الذي ذكر في الفصل الثاني :

طريقة شاحبة >>[824] حيث تلتئم اللذة و الألم؛ فاللذة الحقيقية قد تفضي للألم عندما يكون الإحساس عميقا و صادقا فذكر اللقاء مثلا يفرح لكن مجرد كونه ذكرى ماضية يدعو للتأثر و التألم.

و كما هو واضح فإن الأساس الذي صنفت وفقه هذه الحالات أساس نفسي خالص مبني على الانفعالات النفسية و ما ينجّر عنها من إحساس باللذة و الألم و هو ما سمّاه " حازم " بالقبض و البسط هذه الثنائية التي جعلها بؤرة التجاوب بين المتلقي و النصوص؛ فالمحاكاة و التخييل عناصر تستمد الفاعلية اللازمة من المعاني الجمهورية لمواجهة متلقي النص.

و ما يعاب على الناقد في تقسيماته الثلاثة أنه حصر اللذة و الألم أو هما معا من خلال استشهادا ته في النسيب فقط ؛ فالتقاء الأحبة يثير لذة، و افتراقهما يثير التألم. و تذكر اللقاء يؤدي إلى نشوة التذكر، تذكر اللقاء، ولذة معرفة أن هذا اللقاء قد انصرم. فليس النسيب و العزل فقط الحالة التي تؤدي إلى ذلك فهناك مواضيع أخرى تولد اللذة و الألم كالوفاء مقابل الخيانة، و الحرية مقابل العبودية...إلخ من المواضيع التي فطرت النفوس على التأثر بها طبعا لا تكلفا. و هو ليس عيب " القرطاجنّي " و حده، فذلك هو شأن أغلب النقاد الذين تعرضوا لمصطلحي للقبض و البسط.

كانت هذه فكرة " القرطاجنّي " عن المعاني الجمهورية و التي تتقاطع إلى حد ما مع ما يقتضيه الجماعة المفسّرة[825] التي سنتها نظريات التلقي الحديثة باعتبار أن هذه الجماعة هي التي تنشأ قانون القراءة بعرف ضمني لا يمكن لعمليات القراءة أن تتجاوزه.

و هو الهدف عينه الذي أراده " القرطاجنّي " لكن العرف وضع للشعراء خدمة للمتلقين، و لا يعني هذا سهولة المقصد في الكتابة و القراءة لأن التأليف الشعري الذي يعتمد على الجمع بين المعتاد و المستغرب ليس بالأمر الهين، كما أن استخراج المألوف من خلال المستغرب ليس كذلك بالأمر اليسير.

---

[824] المصدر نفسه : 22 .
[825] عبد العزيز حمودة، المرايا المجدبة ، من البنيوية إلى التفكيكية ، عالم المعرفة، الكويت، أفريل: 1998 : 228..

و سنتتبع تجليات المقاصد المألوفة في المحاكاة كما في التخييل أي في النظم بصورة عامة، خاصة إذا أحسن المتلقي التعامل معها، و في كل مرحلة من مراحل القراءة الإبداعية و قد ندرك سبب تبنّي " القرطاجنّي " لهذه القضية أي قضية الجمهور الذي من خلاله تكتسب النصوص الإبداعية مصداقيتها، فالخطاب لا تتحقق فاعليته الجمالية و الفنّية إلا بين يدي متلق يحسن قراءته بأسلوب فني مناسب.

ثالثا: المحاكاة و المتلقي :

لا يتطرق " القرطاجنّي " لمسألة إلا و كان المتلقي قطبا رئيسيا فيها، إذ عند حديثه عن المحاكاة الفنية يقرنها بالقول له استعدادا و استيعابا و لم يكن تبنيه لفكرة المعاني المألوفة أمرا عارضا، فهو ينم عن دراسة معمّقة للوضع الاجتماعي و الثقافي ككل، و الكون الشعري بصفة خاصة. " القرطاجنّي " يرمي إلى أن يتبوأ الشعر منزلة بين منزلتين، بحيث يتأتى له البين عن الإسفاف الذي وصل إليه جراء فساد الأوضاع من جهة، و منه يدنو شيئا فشيئا من النموذج الرائع الذي عرف في العصور السابقة، و إذا كان الجمهور قد انصرف عن تذوق الفن، فذلك راجع إلى أن هذا الأخير لم يعد يستجيب لمتطلباتهم.

و لأجل ذلك رأى " حازم " ضرورة بناء الشعر وفق تصور بمس مشاعر و أحاسيس الجمهور طبعا و وسمت بالأصالة تبعا لذلك << المتصورات التي في فطرة النفوس و معتقداتها العادية >>[826] .

الشعر الذي ينشده الناقد - بصورة أوضح - قول محاكى يعتمد فيه على الخيال الفنّي بدقة، و تحسين بالاعتماد على ذوق رفيع يحمل في جوهره مادة أصيلة غير بعيدة عن طبع المتلقي و مستوى تقبله ف << على القائل أن يعرف كيف يقدم المألوف، و كيف يتأتى للمستغرب و يعيد تقديمه للمقول له، و يفاجئه و يحقق الهزة الجمالية التي تحركه نحو هذا الاستلاب الجمالي >>[827] .

المطلوب من القائل إذن أن يتجاوز الواقع و يقدم للمتلقي توليفه فنّية محكمة و ذكية، و على هذا الأخير فيما بعد أن يكتشف سر جماليتها و يفكّكها لكي تتحقق الهزّة التأثرية و التي هي في الأصل <<هدف جمالي القصد منه إحداث الاستلذاذ أو اللذة >> [828].

---

[826] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 22 .
[827] فاطمة عبد الله الوهيبي، المرجع السابق : 237.
[828] فاطمة عبد الله الوهيبي، المرجع نفسه: 237.

المحاكاة هي التي تجعل المألوف مستغربا و بالتالي مؤثرا، كما تجعل المتلقي يهتزّ إما قبضا أو بسطا، فيتحقق الوقع الجمالي الذي يتوخاه كالقائل أو بالأحرى يتفرد الفنان الأصيل عن غيره << فحازم يحوم بها [المحاكاة] حول المألوف و المعتاد و إعادة تقديم العالم و الأشياء من زاوية لم تعهده >>[829] و يؤكد قائلا: << إن أفضل الشعر ما حسنت محاكاته و هيأته و قويت شهرته أو صدقه... الخ >>[830] ، هذه المحاكاة التي تلفت انتباه المتلقي و تجعله يتأثر و يعجب فيهتز؛ إذ << للنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة لأن النفس إذا خيّل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله و جدت من استغراب ما خيّل لها مما لم تعهده في شيء ما يحده المستطرف لرؤية ما لم / يكن أبصره قبل >>[831] .

و تحرك النفس البشرية بالمحاكاة الجيدة التخيّل أمر جميل رغم كونه طبيعيا،ذ ترتبط المحاكاة بالنفس البشرية كطبع أصيل فيها بعض النظر إن كان الشيء المحاكي <<حقيقة، أو كان ذلك لا حقيقة له فيبسطها التخيل للأمر و يقبضها عنه >>[832]

.

فأكثر ما يشدّ نظر المتلقي و يلفت انتباهه هو مدى تناسق الصورة الفنية مهما ضمت في داخلها عناصر إذا اجتمعت في الواقع فمقتتها الأعيان و مجها الأذواق << فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة و لا المنقوش بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد أتقنت >>[833].

فدقة الإتقان و جماليته هو ما يجعل الشيء مؤثرا و إذا كان " حازم " قد ركّز الأساليب التي تجعل المحاكاة جيدة، فإن العنصر الأهم هو تجاوب المتلقي مع هذه المحاكاة ، و كيفية حدوث ذلك دون تكلف و كيف يتحول هذا المعطى الطبيعي إلى قطعة جميلة من شأنها أن تؤثر و تحدث هزة جمالية متكاملة ، بالرغم من مرور هذه القطعة بمرحلة

---

829 المرجع نفسه: 237 .
830 حازم القرطاجني، المصدر السابق: 71.
831 المصدر نفسه : 96 .
832 المصدر نفسه: 116.
833 المصدر نفسه : 117.

الافتراضية فالقارئ عندما يقارب بين عناصر هذه المحاكاة يتولد لديه إحساس بالارتياح، << إذ تمثل ما تعرضه المحاكاة على القارئ لونا من الاستلذاذ بالتطابق بين المعرفة الأولى المتخفية في طيات الذاكرة و المعرفة الجديدة التي يقدمها النص >> [834].

و الذاكرة هي كل ما رآه و خزنه ذهن المبدع و المتلقي علي حد سواء >> فالطبيعة التي تحاكي في الفن تشمل الأمور الواقعية و الخيالية و المادية و العقلية التي تدخل التجربة الإنسانية، وتسهم في تكوين أو تلوين حياتنا الفكرية و الشعرية <<[835].

فإذا وظّف الشاعر محاكاة لشيء هو في الأصل موجود في الطبيعة، فان العبارة البديعية هي التي تؤثرفيه أكثر من المادة عينها >> و لهذا نجد الإنسان قد يقوم المعني بخاطره علي جهة التذكر و قد يشار له إليه ، و قد يلقي إليه بعبارة مستقبحة ،فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال ، فإذا تلقاه في عبارة بديعية اهتز له و تحرك بمقتضاه <<[836] .

وإذا فصّلنا حركة التأثر عن فعل المحاكاة الفنّية فان هذه الأخيرة تفقد معناها و قيمتها معا ، باعتبار أن المحاكاة الأصلية هي >> التي يقصد بها تحريك النفس إلى طلب الشيء أو الهروب منه أن يكون ما يحاكي به الشيء المقصود إما له النفس نحوه مما تميل النفس له . و إن يكن ما يحاكي به الشيء المقصود تنفير النفس عنه مما ننفر النفس أيضا <<[837] وما خرج عن هذا الإطار أي الطلب و الهروب – فوقوع التعجيب له نادر .

و لأن المتلقي يشاطر المبدع في التجربة الإبداعية ، فان هذا الأخير يستحضر لحظة الكتابة، إذ يشير حازم بأن الشاعر في محاكاته يوظف أقوالا و أغراضا في نصه تقابلها في ذات المتلقي >> هيآت تلك الأمور و تنشق صورها الخيالية <<[838] .

---

[834] شكري المبخوت، جمالية الألفة: 42 .
[835] اسماعيل الصفي ،المحاكاة مرآة الصيغة و الفن ، ط 1 1409 . 1989.دار المعرفة الجاه الاسكندرية :13.
[836] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الادباء :118.
[837] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 113.
[838] المصدر نفسه : 97.

فالمبدع يعبّر عن تجربته الجمالية بالموازاة مع أصداء تجربة المتلقي الذي رسم " القرطاجنّي " ملامحه ، إذ افترض تزوده بمادة أولية بالإضافة إلى مكتسبات أخرى على الشاعر أن يراعيها أثناء كتابته ،لكي يكون المتلقي مهيئا و مستعدا لتقبل لخطاب .

أما عن ماهية هذا الاستعداد فـ << يكون بانطواء السامع علي هوى يكون غرض الكلام موافقا له فينفعل >>[839] للنص الذي احتوى علي الهوى . و بالرغم من أنه يبدو للوهلة الولي غريبا بالنسبة للمتلقي نظرا لمحاكاته و تخيله إلا أنه يحمل في جوهره فكرة أو عرضا مألوفا ، فـ << الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكا للنفوس ،لأنها أشد إفصاحا عما به علقة الأغراض الإنسانية >>[840] وإذا أمعنا النظر في أقوال " القرطاجنّي " عن الاستعداد نجده قد جعل هوي السامع أساسا يبني عليه الشاعر قوله إذ قدمه كركيزة للاستعداد ،بمعني أن المتلقي هو الذي يحفّز المبدع على القول الشعري و الإجادة في نظمه ،نظما يحفّز المتلقي كذلك علي القراءة الإبداعية الناقدة .

و من الجدير بالذكر- في هذا المجال - أن المتلقي لا يؤثر فيه القول المألوف، ولا الفكرة التي تناولت غرضا وجدانيا إلا إذا كان وقعه كبيرا بفعل المحاكاة و التخييل اللذين يجعلانه مثيرا و مؤثرا في الوقت عينه بفضل تحقيقه لعنصر المفاجأة التي ينتظرها المتلقي.

أما الإثارة فهي إثارة الخيال و الحواس للتفكير و التحليل و اكتشاف أسرار التعجيب ، أو ما سمّاه " حازم " بالقبض و البسط و أما التأثير فهو بالانصياع للقول بـ << تحريك النفس إلى طلبه بما من شأنها أن تهرب عنه، و ما قصد تحريكها إلى الهرب منه بما من شأنها أن تطلبه >>[841] ليقع فيما بعد فعل التعجيب الذي يقترن بالإتيان بمعنى مألوف في شكل مستغرب .

[839] المصدر نفسه :124.
[840] المصدر نفسه: 188 .
[841] المصدر السابق :113.

ثالثا/ 1 - شروط المحاكاة:

ذكر" القرطاجنّي " أن تحقق الهزّة التأثرية في المحاكاة أمور ثلاثة لا تقوم المحاكاة بدونها:

- درجة الإبداع فيها
- بحسب ما تكون الهيئة النطقية بها .
- بقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة و التأثر لها .

هذه الشروط الثلاثة جعلها – مرتبطة و مبنية حسب أركان العملية الإبداعية من خطاب، و قائل، و متلق إذ يُنسب الابتكار و الجودة إلي القول أي إلى القصيدة. أما الهيئة النطقية فتنسب إلي القائل ومدى تمرّسه و تمكنّه و الإيجادة في كيفية تبليغ القول، و امتلاك الخبرات. أما الاستعداد فينسب ألي المتلقين و هو الشرط الذي سيتم التركيز عليه هنا.

إن استعداد المتلقي لتقبّل المحاكاة يقلّص المسافة الجمالية بين القائل و الخطاب ،أو بالأحرى يشطّيها لأن الفكرة الأصلية و الأصيلة لما سيقدمه النص هي مخزون أولي مشترك بين المبدع و المتلقي و تبقي النقطة الفاصلة بينهما و هي محور التوتر، هي مقدار جودة صنع هذه المحاكاة ، أي الأمر الذي يفّعل الحوارية بين المتلقي و النص فـ<< الكاتب يخاطب المتلقي مباشرة و يدعوه للإسهام معه في عملية تكوين النص >>[842] .

و هنا ينشأ الحوار و تتشابك الوظائف في محاولة مستمرة في هدم الدلالة و بنائها من جديد و صوغ الكتابات المتكررة للنص ، و قد قسّم " القرطاجنّي " هذا الاستعداد لتقبل المحاكاة إلي قسمين:

---

[842] حميد الحمداني ،القراءة و توليد الدلالية نغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي المركز الثقافي الأدبي العربي ط 1 2003 :13.

ثالثا/ 1 – 1 - القسّم الأول يقع << بأن تكون للنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما بحسب شدة موافقته لتلك الحال و الهوى>>[843] ،هذا النوع من الاستعداد مؤسس على فكرة الأغراض المألوفة أو المعاني الجمهورية كمادة أوليّة، فالمتلقي لا يتفاعل مع أي نص إلا إذا امتلك بعض خيوطه و لو كان هذا الامتلاك وهميا و افتراضيا ليكون التناسب بين مدركاته و معطيات هذا المقدم إليه لـ << يلقي اقتراحات المؤلف ثم يعيد بناءها من جديد لنكشف نصه الخاص >>[844].

أمامنا إذن صنفان من النصوص أحدها واقع من إنشاء المبدع ،و الأخر ممكن و افتراضي أو بالا حري نموذجي مؤسس في وعيّ المتلقي و هو نص يستند على أمور كثيرة ،وإذا كنا قد وسمناه الافتراضية فذلك راجع لقيامه على عدة ركائز من بينها أفق توقع المتلقي الذي تتأسس وفقه القراءات المتتالية لنص مفرد أو عدة نصوص ، << ومعني ذلك أن أي قراءة لا تبدأ من فراغ بل هي قراءة تبدأ من طرح أسئلة تبحث لها عن إجابات >> [845] مقنعة في النص المقدم .هذه الأسئلة أو التساؤلات لا تنشأ أيضا من فراغ بل يوجهها و يؤطرها أفق الترقب واستعداد القارئ يمنحه امتيازات تجعله يسأل و يحاول الإجابة من خلال التفكيك و التحليل و التركيب و الإحالة .

وإذا سلمنا باعتبار أفق انتظار معطى مكتسبا بالإضافة إلى ما عرف من المعاني و الأغراض بالدربه، أضف إلى ذلك ما تم اكتسابه من مهارات في الاستقراء و تقنيات في القراءة و التأويل المعرفي ، و تفسير المموّه وحل الشفرات اللغوية ، فان هناك معطيات أخرى فطرية يملكها المتلقي الناقد و هي الطبع السليم الذي يؤسس الذوق الفني و البصيرة الناقدة التي تميز بين الإعمال و تنتقيها بالإضافة إلي الإحساس بالجمال و التأثر له دون تكلف . دون أن ننسى بأن الإغراض المألوفة في جزء منها تصنَّف ضمن الأمور الفطرية و في آخر تصنيف ضمن المكتسبة ، فالفطرية منها هي كون النفس ترتاح لمعاني قريبة منها بالفطرة و هو ما ألح عليه " القرطاجني " ، أما المكتسبة فهي

---

[843] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 121 .
[844] عيد الحميد الحمداني، القراءة و توليد الدلالة: 13 .
[845] نصر حامد بوزيد ، الخطاب و التأويل ، المركز الثقافي الغربي ط 1، 2000 :6.

تبعات هذه المعاني المألوفة أي ما يلفها من تنميق و رونق هما في الأصل مكتسبان من المحاكاة و التخييل.

استعداد التقبّل عند "القرطاجنّي " مكون مما هو أصيل في حد ذاته بالإضافة إلي تقنيات تكتشف المحاكاة و التخيل و اللغز و الكتابة فالتمويه ، و تفككها تباعا هذه العملية بمجرد تكرارها مع نصوص كثيرة ينشأ استعداد قبلي للتجاوب مع هذا الزخم و الركام المعرفي و الثقافي .

<< فمعنى القصيدة و قيمتها يكمنان في نصها ذاته >>[846] و هي القيمة التي سمّاها حازم بالمفاجأة و هي هذه الصدمة الناجمة عن المواجهة بين الاستعداد أو التهئ النفسي و المعرفي وما سيقال، أي ما هو موجود فعلا في النص المقدم .

أما عن ماهية هذه الصدمة فقد تكون ايجابية أو سلبية ، فأما الايجابية فتنشأ عند القارئ الايجابي الذي يضع النص بأفقه الماضي و الحضاري و قراءاته ليجد أمامه نصا جديدا يخرق أفق توقعه خرقا ايجابيا يجعله يبحث عن قوانين نصية لتعديل و تحسين هذا الخطاب من خلال اكتشاف أسرار النص ،صورة تقترب من صورة الناقد العارف الذي يواجه السماء المنبسطة أي النص ، بعصاه الوهمية أي الاستعداد وأفق التوقع إذ << يرسم عليها بطرف عصاه مربعا وهميا يستطيع أن ستقرئ منه ، حسب قواعد معينة ،حركة طيران الطيور [غياب الدلالة] تتبع المعلق في النص مناطق معينة للقراءة لكي يستطيع أن يرصد فيها هجرة المعاني و نشوء الثغرات و انتقال المقتطفات>>[847]

فينشأ التفاعل بين النص و المتلقي ليتم التجاوز إلي لغة هي لغة القراءة كبديل للغة الكتابة و يتم من خلال هذه القراءة الإبداعية قراءة النص ، قراءة مختلفة و هنا تحدث الهزّة التأثيرية أما الصدمة السلبية فهي تحدث إما لأسباب ذاتية متعلقة بالمتلقي أو موضوعية خاصّة بالخطاب الأدبي ؛ لأن المتلقي إذا كان غير مزود بما يخوله لفتح النصوص فان المرسلة الشعرية ستكون مبهمة و لا يمكن إيعاز هذا القصور إلي الخطاب بل العجز في المتلقي تكوينا و استعدادا ، إذ << ليس السماع وحده كافيا للحكم

---

[846] شفيع السيد ، قراءة الشعر و بناء الدلالة، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، رقم الابداع 3941 / 1999 : 5 .

[847] عبد العزيز حمودة ،المرايا المحدبه :337.

علي النص الجيد >>[848] . بل هناك عوامل أخرى سبق ذكرها تساهم في ذلك ، أما إذا كان الخلل في الخطاب فان الصورة المتمثلة للنص الافتراضي الراسخ في ذهن المتلقي ستجعل من المسافة الجمالية بين النصين طويلة لأن النص المقدم كبديل بعيد تماما عما كان يتوقع أو يستعد له و هو ما ينطبق على الأدب في عصر" حازم القرطاجنّي ".

[848] سرحان جفان ، التأويل في النقد الأدبي الحديث ،مجلة علامات في النقد رجب 1423 2002 سبتمبر المجلة 12 الجزء 45 : 352.

<u>ثالثا/ 1 – 2 -</u> أما **<u>النوع الثاني</u>** من الاستعداد الذي يقدّمه " القرطاجنّي " فهو << أن تكون النفوس معتقدة في الشعر انه حكم و أنه غريم يتقاضي النفوس الكريمة الاجابه إلى مقتضاه بما / أسبلها من هزة الارتياح لحسن المحاكاة >> [849]

و يرتبط هذا الصنف من التهيؤ بالتكوين الشخصي للمتلقي؛ أي التربية الجمالية في التذوق الجمالي للمتلقي بصفة عامة و الناقد علي وجه الخصوص، بالإيمان بجاذبية و تأثير سلطة الجمال و الفن علي النفس البشرية ، و نظرا لتردي أوضاع الفن في عصر حازم الذي لاحظ أن هذا الاستعداد << معدوم بالجملة في هذا الزمان >> [850] و هو ما يجعلنا نقول بأن هذا الاستعداد يرتبط بعامل ظرفي فهو لا ينطبق علي القرن السابع بل يرتبط أكثر بعصور الشعر الذهبية ،حيث كانت ثقة المتلقين بأنفسهم توازي ثقتهم بأدب شعرائهم و لذلك فان بعض النقاد يري بأن هذا الاستعداد <<عقد ضمني بين القائل و المقول له عقد يتضمن وجود سامع يستقبل القول الشعري >>[851] فهو في الحقيقة ميثاق بين المتلقي و النص لا غير .

و إذا كان هذا الاستعداد ينص علي الإيمان المطلق بتأثير الشعر حتى يصبح نبوءة جديدة فان هذا يتأسس على طبع سليم في إدراك الأشياء الجميلة و << الطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام و البصيرة بالمذهب و الإغراض من شأن الكلام الشعري أن ينحني به نحوها >>[852] .

وكما نلاحظ فان الطبع الأصيل وحده بإمكانه أن يؤسس هذا الاستعداد عند المتلقي و يربّي بداخله ذوقا راقيا مؤسسا يهديه حسّ جمالي يخوّله لاكتشاف مكامن النصوص و سدّ ثغراتها .<< وفق منطلقات تجعل القائل يرسل القول الشعري و هو يعرف أن هناك مرسلا إليه يستقبله وفق اعتقاده بسلطة القول الشعري و يستسلم لأثره و تأثيره الجمالي >>[853] .

---

[849] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 121.
[850] المصدر نفسه 124.
[851] فاطمة عبد الله الوهيبي نظرية المعني عند حازم القرطاجني : 236.
[852] حازم القرطاجني ، المصدر السابق :199.
[853] فاطمة عبد الله الوهيبي ، المرجع السابق : 236.

وهو ما يولد حميمية شديدة و ألفه جيدة بين المتلقي و النص، و بعد تدريب متواصل ومران حثيث ينشأ إحساس بسحر الأعمال العظيمة و جاذبيتها ليتأصل هذا النوع من الاستعداد بالتدريج نتيجة لتنامي تجربة القراءة الإبداعية فيصبح بإمكان متلق بهذه الدرجة << أن يتسلح ... لتلقي القول الشعري بالنية الصادقة المخلصة لاستقباله و احترامه و تخريجه علي الوجه الذي يمكن قبوله من وجوه الصحة ، ويحتال في تخريجه بدلا من تجريحه >>[854]

إلا أن هناك عوائق في عصر الناقد ، حالت دون نشؤ هذا النوع من الاستعداد ، و قد ذكر" القرطاجنّي " كيف أن الذات المتلقية قد انصرفت عن تذوق الفن عموما و الشعر خصوصا ، و أن القراء قد << صرفوا النقص إلي الصنعة ، و النقص بالحقيقة راجع إليهم و موجود فيهم >>[855] ذلك لأنهم ظنوا << أن الشعر نقص و سفاهة >>[856] لأن الشعر ما عاد يؤثر فيهم ، كما أنه لا يستجيب لمتطلباتهم الجمالية ولا يعكس آمالهم و تطلعاتهم ..

و ما زاد الأمر سوءا، النصوص التي تماثلت في رداءتها و تدني مستواها << و كان منزلة الكلام الذي ليس فيه إلا الوزن خاصة من الشعر الحقيقي منزلة الحصير المنسوج من البردى و ما جرى، مجراه من الحلة المنسوجة من الذهب و الحرير لم يشتركا إلا في النسج كما لم يشترك الكلامان إلا في الوزن >> [857].

و بقدر استيعابنا لهذه الوضعية الصّعبة على مستوى كل الأصعدة يزداد تقديرنا للجهود التي بذلها " حازم القرطاجنّي " في هذا المجال و إذا دققنا الملاحظة في الاستعدادين معا نجد أن ما يجمع بين الأول و الثاني و صفهما بالافتراضية لغيابهما لدي المتلقي في عصر الناقد من أجل هذا هو يطمح إلى تأسيسهما من جديد وفق قاعدة متينة بالقضاء علي جوانب النقص التي أدت إلى هذا الانحطاط و السوء .

---

[854] فاطمة عبد الله الوهيبي ، المرجع السابق:240

[855] حازم القرطاجني، المصدر السابق :124- 125.

[856] المصدر نفسه :124.

[857] المصدر نفسه : 125.

كما أننا نلاحظ أن غياب الاستعداد الثاني هو الذي أفضى إلى تلاشي الاستعداد الأول ؛ ذلك أن فقدان الشعر لقيمته أفقده تلك السلطة العجيبة في التأثير ، و التي توازي السّحر ، مما أدي إلي اتساع الهوة بين المتلقي و النص فحدثت القطيعة التي كان من أخطر تجلياتها فقدان الثقة في الشعر و الشعراء ، أو بالا حري بالفن كله .

و إذا كان التلقّي قد مرّ بهذه المراحل العصيبة، فكيف لنفس السامع أن تنطوي علي صورة متضمنة في كلام القائل !،و كيف لهذه الهزة أن تتحقق إذا كان المتلقي بعيدا عن النص الشعري ، نائيا عن تفاصيل الكتابة الإبداعية و أبجديات القراءة السليمة !!<< فالتذوق ليس عملا فطريا بل هو يتحصل بجهد وإدراك و رويّة >>[858] .

و يمكن أن نقول بأن نشوء الإحساس بسلطة الفن قياسا على زمن الناقد، لا يمكن أن يحصل إلا بعد سنوات من الرياضة و الجهد و المثابرة – و هو ما يحدث فعلا– حيث يتأسس الذوق الفني لدى أجيال المتلقين المتميزين ، و هو ما يجعل هذه الآراء و غيرها مفتوحة فهي موجهة لمتلق مثالي وفق أفق تقبل افتراضي كذلك، ممنهج و مأسس في آن واحد .

[858] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب : 22.

مجمل القول هنا أن القول الشعري الذي يتضمن المحاكاة أو التخييل يحقق الهزة التأثرية المقصودة بناء علي طريقة حبك هذه المحاكاة و إيراد التخييل فيها، كما يعود ذلك إلى مدى استعداد المتلقي للتقبّل و قابليته للتأثر .

و كما هو ملاحظ فإن حدود المتلقي واضحة المعالم عند حازم فهو << حينما يعالج قضايا المحاكاة يذكر الشاعر بأهمية الخلفية المشتركة بينه وبين المقول له ، مؤكدا على شرط تقدم معرفة كليهما بالأشياء موضوع المحاكاة >>[859].

فإذا كان المبدع يتهيأ للكتابة الإبداعية محاكاة و تخييلا و تمويها ،فان المتلقي يستعد للقراءة الإبداعية نقدا و استنباطا إذ يتحول إلى ناقد حصيف يمتلك زمام القراءة من خلال الكتابة مزودا بما هو فطري و مكتسب من الخبرات و الاستعدادات و التي تكبر في كل مرة و مع كل قراءة مع الحرص الدائم غلي إنماء هذا التهيؤ لأن تضاؤله و غيابه << يبطل (...) فاعلية الشعر و التخيل >>[860] كما تفقد المحاكاة هزّتها و تعجيبها باعتبار أنها تقوم علي مدى استعداد المتلقي لتذوقها و فهمها .

---

[859] انظر فاطمة عبد الله الوهيبي ، نظرية المعني عند حازم :238 - 139.

[860] شكري المبخوت ، جمالية الألفه:09 .

رابعا: التخيل و التعجيب :

مثلما تربط المحاكاة بالمعاني المألوفة ،فإن التخييل كذالك يستمد فاعليته منها فـ << للشاعر أن يبني كلامه على تخيل على شيء شيء من الموجودات يبسط النفوس له أو يقبضها عنه >>[861] فينجم عن هذا الوضع لذة فنية و إحساس بقيمة الجمال يوازي درجة إدراك المألوف من المعاني؛ ذلك أن<< الالتذاذ بالتخيل و المحاكاة إنما يكمل بأن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشيء المخيل و تقدم له عهد به >> [862].

و المدارك التي وسمها " القرطاجنّي " بالأصلية هي التي يحسن التخييل فيها << لأن مناسبة المعني للحال التي فيها القول و شدة التناسب بها [أي المعاني الأصلية] يعاون التخييل علي ما يراد من تأثير النفس لمقتضاه >>[863] .

ومن جهة أخري فان هذا التخييل هو الذي يجسِّد لهذه المقاصد تأثيرها في المتلقي؛ لأن الصورة التخيلية في القول الشعري تقابلها صورة أخري ينتجها خيال المتلقي،إذ تستجلى << الخواطر هيأت تلك الأمور و تنسق صورها الخيالية >>[864]. فالأمر الذي يحدث التعجيب في المتلقي من جهتين :

أ ـ من جهة ابدع محاكاة الشيء و تخيله .

ب ـ و من جهة كون الشيء المحاكي من الأشياء/ المستغربة و الأمور المستطرفة [865].

و يبلغ الإحساس بهذا التعجيب أوجّه عند حدوثه في الجهتين و << تلك الغاية القصوى من التعجيب ،و للنفوس إلى ما بلغ هذه الغاية تحريك شديد >>[866]

أما التخييل كفاعلية فنّية فهو << أن يتمثل للسّامع من لفظ ا لشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه و نظامه ، و تقوم في خياله صورة ينفعل لتخيّلها و

[861] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء :23.
[862] المصدر نفسه :118.
[863] المصدر نفسه :90.
[864] المصدر نفسه :27.
[865] المصدر نفسه :127.
[866] حازم القرطاجني، المصدر السابق :127.

تصورها، أو تصور شيء أخر بها انفعالا من غير رويّة إلي جهة من الانبساط أو الانقباض >>[867] .

فالناقد هنا يتناول الخيال كانفعال أي كاستجابة لفعل ، و<< الانفعال هو الكيف الشعوري الذي يطرأ علي المتلقي بوصفه مستقبلا لفعل الإبداع التخيلي >>[868]؛ الفعل خاص بالمبدع و الاستجابة متعلقة بالمتلقي ،فالمبدع يحرك متلقيه << بتخيل المعاني بالشعور بها و اجتلابها من جميع جهاتها >>[869] مقدما بذلك نموذجا يستجيب له المتلقون استجابة تنبني عن هزة جمالية و لذلك << فكلما اقترنت الغرابة و التعجيب بالتخييل كان أبدع >>[870]

فالنص المبدع يلغي الواقع المادي بواسطة الخيال ، و مهما بلغت الصورة المخيّلة درجة كبيرة في التناقض و القبح و تلك لمسات الجمال في القبح، " فابن سينا " يقول بأن << التذاذ النفوس بالتخيل أو الصور القبيحة المستبشعة عندما تكون صورها المنقوشة و المخطوطة و المنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له فيكون موقعها من النفوس مستلذا >>[871] والصورة المخيّلة بحذق تؤثر في المتلقي إذ << يحسن موقع التخيل في النفس أن يترامي بالكلام إلى أنحاء من التعجيب فيقوى بذلك تأثر النفس بمقتضى الكلام >>[872]

و لأن المعاني المألوفة لا تبدو كذلك في الخطاب الشعري ، حتى لا يكاد المتلقي يميزها لأول وهلة من شدة غرابة صيغتها، بفضل المحاكاة و التخيل و غيرهما من الأساليب ، فان أثرها يتضاعف تبعا لهذه الغرابة ، ذلك أن << التعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إليها ، فورودها مستندر

---

[867] المصدر نفسه :89.
[868] عاطف جودة نصر،الخيال مفهومه و وظائفه:150.
[869] حازم القرطاجني، المصدر السابق :200.
[870] المصدر نفسه . 91.
[871] المصدر نفسه : 116.
[872] المصدر نفسه : 90.

مستطرف >> [873] لأن النفس لم تألفه ولذلك فهو << يفجؤها بما لم يكن به لها استئناس قط >>[874]

و بالمقابل فان كان المعني مألوفا مضمونا و ظاهرا لم يحدث ذلك << لأنها أنست بالمعتاد فر بما قل تأثرها له >>[875]

و مصطلح الاستغراب في حد ذاته في اللغة هو الإتيان بالأمر الغريب و هو ما << تدعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور(...) و بالجملة تنفعل .له انفعالا نفسانيا غير فكري >>[876]

بمعني أن النفس تصدق الخيال الفني بينما الفكر يستشعر ذلك دنما إيمان به << فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا >>[877]

و أما السبل التي يقع بها التحسين فيتقبلها المتلقي فهي كثيرة و منها :

- أن يستعين بقوته المخيلة التي بها << يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر و خطرات البال >>[878] .

- أو ما يقع أثناء عملية القراءة إذ يؤدي التأثر بصورة موجودة في النص إلى تذكر أخرى و استحضارها و هو شبيه باقتران شيئين أي << بأن نشاهد شيئا فنذكر به شيئا آخر >>[879] أو بـ <<أن تحاكي لها [النفس] معنى بقول تخيله له >>[880] .

و هذه الطرق على اختلاف مناهجها تخضع للقوة المخيلة القارئة؛ فالمعنى المقدّم في النص مهما بلغ درجة كبيرة من تكامل عناصر من خلال النظم و المحاكاة و التخييل فإنه يبقى قاصرا إذا لم تفعّله القوة المخيلة للمتلقي الذي يحور المألوف ليجعله غريبا فرؤية " القرطاجنّي " للتلقي << لا تتحرك على قطب المعتاد و المألوف، بل

---

[873] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 90 .
[874] المصدر نفسه :96.
[875] المصدر نفسه :90.
[876] المصدر نفسه :85 .
[877] المصدر نفسه 85.
[878] المصدر نفسه : 89 .
[879] المصدر نفسه : 89 .
[880] المصدر نفسه : 89 – 90 .

تنحو إلى كسر المألوف و ما يتوقعه المتلقي، و تفاجئ أفقه بالمستطرف و النادر الوقوع بالمستغرب و حينما يزحزح عما توقعه نحدث له لذة الانفعال و الهزة الجمالية >>[881] .

هذه الهزّة التي تولد الاستغراب ، و هو من تبعات التأثر الايجابي بمقتضى الخطاب << و مصطلح الغرابة أو الاستغراب عند حازم مرتبط بمصطلح التعجب >>[882] فالمعنى غير المألوف أي الغريب يجعل المتلقي يتعجب له كمتأثر يتلقى خطابا يتضمن مدلولات غريبة ، غرابة فنية طبعا بتخييلها الذي يتفاعل مع تخيل القارئ فيحسّ هذا الأخير بمتعة التلقي، و هي << لذة مرتبطة بما يحركها من مؤثرات نفسية و تخييلية >>[883] و كل هذا خاضع لاستعداد المتلقي الذي ذكرناه في خضم حديثنا الخاص بالمحاكاة باعتبار أن التخييل هو روح المحاكاة و شريانها النابض .

هذا الاستعداد الذي ينطلق المبدع منه، إذ << يرسل القول الشعري و هو يعرف أن ثمة مرسلا إليه يستقبله وفق اعتقاده بسلطة القول الشعري >>[884] و " القرطاجنّي" رأى بأن << تحرك النفوس للأقوال المخيلة إنما يكون بحسب الاستعداد >>[885] باعتباره حركة مؤسسه و اهتمام الناقد بهذا الجانب اهتمام بمضمون الشعر من خلال القراءة الإبداعية.

---

[881] فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني: 86 .

[882] المرجع نفسه: 298 .

[883] المرجع نفسه: 234 .

[884] المرجع السابق : 236 .

[885] طراد الكبيسي ، في الشعرية العربية ، قراءة جديدة في نظرية قديم ،.و منشورات أنحاء الكتاب العرب دمشق سوريا http W.W.W O.W.U. dam org/ look/ 04 201 – T - / Book 04 – Sdo 05 htm . تاريخ السحب : 07/ 03 /2005 .

خامسا: المتلقي و القوى الإبداعية:

تجمع دراسات التلقي الحديثة علي اعتبار عملية القراءة ، إبداعا ثانيا للخطاب الشعري و من خلال هذه العملية يتقارب المبدع و المتلقي في الكفاءات و المهارات ، وإذا عدنا " للقرطاجنّي " نجده يؤكد علي أن عملية القراءة ليست بالأمر الهين و لذلك فهو يرقي بالسامع البسيط إلي مراتب عليا معرجا به لمصاف المبدعين ، ليغدو صنوا للشاعر بحيث يتقاسمان << أرضيه واحدة و يشتركان في السياق و المهارات و في الثقافة أيضا التي تجعل القائل تحرس ألا يفقد تواصله معه >>[886].

يكتسب المتلقي خبرة في القراءة فـ << يكون مقدار فضل التأليف على فضل الطبع و المعرفة بالكلام >>[887] .

و هو الذي جعل النقد صفة خاصة بالمتلقي الذي يزاحم مكانة المبدع بشروط[888].

و بناء على فكرة التوحد هذه سنعقد حديثنا عن المتلقي عند " القرطاجنّي "، و تحديدا على القوى الفاعلة في عملية النظم، فالمتأمل بدقة و تمحيص للقوى و طريقة ترتيبها واستياقها يدرك إدراكا لا يعروه شك أنها تنطبق على المبدع كما تنطبق على المتلقي، و لا نقصد بالمتلقي – هاهنا – صاحب البصيرة القاصرة العاجزة عن النفاذ إلى جوهر النص بل نقصد بذلك قارئا فعليا ينسج النص من جديد و هو ما يصطلح عيه بالشاعر بالقوة لا بالفعل* .

و الحديث عن قوة التشبّه بالنسبة لهذا النوع من المتلقين أمر بديهي، فذلك جزء من تركيبته، و هو الذي يمتلك كل سمات الشاعر، أما تعامله مع النص فمبني عن الأسئلة التي يطرحها و الإجابات التي يفترضها، هل توازي نظيرتها عند المبدع؟ أم تبقى <<

---

886 فاطمة عبد الله الوهيبي نظرية المعنى عند حازم القرطاجني :241.
887 حازم القرطاجني، المصدر السابق : 144.
888 المصدر نفسه: 144.
* أنظر عبد الله العشي.

مجرد اسقاطات مباشرة لأسئلة متعددة في ذات المتلقي تبحث عن إجابات بالاستناد إلى مقاربة التفاعل بين بنية النص و بنية الفهم >>[889] .

و هذا ما يولد حوارا جدليا بين المقول له و القول الشعري، لآن هذه الأسئلة باعتبارها << نقاطا و مواضع فراغ أو إبهام يقوم القارئ بملئها (...) تمثل جوهر الخلاف بين بنية النص و ما يضيفه القارئ إليها من تجسيدات >>[890] .

و لأن المبدع يكتب نتاج تراكمات ثقافية و قراءات سابقة بالإضافة إلى كل ما يعيشه من تناقضات و عذابات، فإن المكتشف و المنتج الجديد للنص لا يفعل ذلك أيضا من فراغ، بل يقرأ باستحضار ما يعادل كل ما يسبق الكتابة عند المبدع، فأفق توقعه يختزن كمًّا هائلا من المعارف و القراءات التي تجد لها منفذا في النص الجديد فيشترك الإحساس بالمسؤولية ، مسؤولية القراءة الإبداعية و كل هذا بالاستناد على النص الافتراضي الذي تتم القراءة وفقه، كما كانت الكتابة الأولى مبنية على نص افتراضي أيضا، و هو ما يقرب المسافة أكثر بين النصين و بالتالي بين الشاعر و المتلقي.

على المتلقي أن يلم - بالإضافة إلى ما سبق - كل تفاصيل الكتابة الشعرية ، لكي يملك << القوة علي تصور كليات الشعر و المقاصد الواقعة فيها ، و المعاني الواقعة في تلك المقاصد >>[891].

و مقاصد الشعر كثيرة ترتب حسب أولويات الكتابة الجديدة أي القراءة الجمالية ، فإذا ركزنا علي القراءة النقدية الجمالية بدأنا أول الأمر بمباني القصيدة من خلال شكلها العام الذي تحدده الفصول في كيفية تأسيسها من حيث الطول و القصر ومن خلال المضمون و وشائجه بسبك العلاقات المعنوية من خلال اتساق النظام ، فاذا ما وعى المتلقي مكونات هذه الفصول ، انتبه إلى مدى انسجام الأغراض مع المعني العام للنص

---

[889] بشرى صالح، نظرية التلقي أصول و تطبيقات، المركزالثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء ، المغرب، الطبعة الأولى 2001 : 49 .

[890] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة : 229 .

[891] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 200.

، وما تحمله من أفكار << فالقارئ ينشئ فرضية حول ما سيحدث (...) في بقية الفصول >>[892] .

ليتسنى له ملاحظة القوافي و تناسقها مع المبني العام للقصيدة << فقد يوجد في عبارة... منها كلم يصلح أن تقع قوافي تكون كل عبارة منها فيها كلمة في كل ما عداها من العبارات كلمة تماثلها في المقطع >>[893].

و لأن الشاعر قد يعمد لتوصيل عمله إلى أساليب عدة كـ << أعمال الحيلة فيما يستحسن من الحشو ، أو المعاني التي يكون في اقترانها بالمعني المقصود>>[894] وجب علي المتلقي أن يفهم هذه الكليات و المفاهيم و يبحث << عما يهئ الكلام بتلك الهيئة من ضروب الترتيبات و الوضع >>[895].

أما القوة الأخرى فهي التي تمكن المتلقي من << تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن و كيف يكون إنشاءها أفضل من جهة وضع بعض المعاني و الأبيات و الفصول من بعض >>[896]، فالمتلقي يطمح دوما لأن تكون القصيدة انضج و أكمل معنى و مبنى ، و بهذا تغدو<< القراءة و كأنها امتحان مستمر بفرضه النص لتقديم قدرات القارئ علي التوقع >>[897] .

هذا القارئ الذي لا ينتظر من المبدع إلا أن يقدم له نصا من شأنه أن يحركه و يؤثر به ، نص تكون فصوله منسجمة مع أغراضها << بالنظر إلي صدر القصيدة و

---

[892] حسن مصطفي سحلول ، نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياه منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا 2000.

http W.W.W O.W. U. dam lorg/01/ study01/ 136 m-s/ look 01/sdo 11-htm

تاريخ السحب :10/ 03 /2005

[893] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 20.

[894] المصدر نفسه :209.

[895] المصدر نفسه: 209.

[896] المصدر نفسه : 200.

[897] حسن مصطفي سحلول ، المصدر السابق.

معطفها من نسيب إلي مدح و بالنظر إلي ما يجعل خاتمتها إن كانت محتاجة إلي شيء معين في ذلك >>[898].

و هذا يخص مرحلة ما قبل استقبال النص ، أما و قد أصبحت القصيدة في متناول المتلقي الذي يبني << نصه نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص و المتلقي [وبناءا علي ذلك فهو] يعبر عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النص >>[899].

أما فكرة التصور في حد ذاتها فمحلها ذهن المتلقي الذي حزن نصوصا بقدر تزايدها ، بقدر ما يكون الطموح إلي إيجاد نص بديل بتجاوزها جميعا في ربط الفصول ببعضها و تناسبها مع مطالعها ، نص يتجاوز أخطاء النصوص السابقة و شوائبها ، فالنص بعيدا عن عملية القراءة لا قيمة له إذ يبقي مجرد << مادة جاهزة لا يتم إدراك قيمتها إلا بما يقدمه المتلقي >>[900] ، الذي لا يجسد فعل التصور إلا بالاستعانة بأفق توقعه الذي يساهم في << تحديد استقبال القارئ للنص أو حدوث المعني >>[901] .

وبعد أن يتسنى للمتلقي رسم صورة افتراضية للقصيدة بالاعتماد علي الخيال الذي يدخل في حيثيات القراءة الفعالة ، يتمكن بواسطة هذه << القوى على (...) تخيّل المعاني بالشعور بها و اجتلابها من جميع جهاتها >>[902].

فالنص يضع أمام قارئه مجالا خصبا من الأفكار المشبعة بالمعاني المكثفة، وما عليه إلا أن يشغّل قوة التخيّل لديه لتقصي مكنوناته فـ النظم المحكم و المكثف يعطي ايحاءات تشغل الأبعاد المختلفة و المدلولات المشبعة للفظه ، و اللفظة كمعطي حسي تثير الخيال و تجعله يتصور أبعادها الواضحة و الخفية >>[903] هذه الأبعاد التي تأخذ موقعا في حيز

---

[898] حازم القرطاجني، المصدر السابق :200.
[899] حميد الحمداني القراءة و تولية الدلالة :51.
[900] حسن سحلول، المرجع السابق
[901] حازم القرطاجني ، المصدر السابق :200.
[902] المصدر نفسه: 200.
[903] مقال من مجلة أفاق النقاتة و التراث نظرية النظم عند الجرجاني، السنة 8، العدد 31؟، رجب: 1421 هـ، أكتوبر 2000: 42.

الخطاب ، من أجل ذلك يعتبر التخيّل عماد الكتابة الإبداعية لأنه يثير نظيره عند المتلقي فيدفعه نحو التقبل الايجابي.

و هنا يبدأ الاحتكاك المثمر بين المتلقي و الخطاب لانتاج الدلالات ، في عملية موازنة جمالية بين النص الافتراضي المخيل، و النص الموجود ، و الذي يسعى الخيال فيه إلى خلق مجموعة << من الأمارات الدالة علي القيمة التي يمنحها ...[المتلقي] للنص >> [904].

أما وقد أذكيت حاسة التخيل ، و تم بواسطتها إيجاد حالة واحدة من بين عدة حالات ممكنة يبدأ المتلقي بـ << ملاحظة الوجوه التي يقع بها التناسب بين المعاني و إيقاع تلك النسب فيهما >>[905] ؛ هذه الخطوة التي ترتبط مباشرة بالخيال باعتبار أن << الصلة بين المخيلة والانفعالات صلة وثيقة >>[906] ، و يقصد بالانفعالات هنا التأثر و الإعجاب و بالتالي الشعور باللذة أو الألم ، هذه الانفعالات التي تؤدي مباشرة إلى البحث عن الدلالات و كخطوة أولى لقوة الملاحظة التي تعتبر في حد ذاتها قوةفعالة و مساهمة في تعزيز تفكير المتلقي و تسديد اهتداءاته .

و قد أكد " حازم " على فاعلية هذه القوة بالنسبة للمتلقي حين رأى بأن << لقوة النفوس تفاضل في ملاحظة الجهة / النبيهة في نسبية معني الي معني و التنبيه إليها >>[907].

فالشاعر في نظمه يناسب بين المعاني و الألفاظ و يفعل كذلك بين المباني و الأوزان و قوافيها ،وما علي المتلقي إلا التفطّن لهذه المكونات التي تتمثّل في << التشبيهات و التتميمات و المبالغات و التعليلات وغير ذلك من ضروب الوجوه التي تكسب الكلام حسنا و إبداعا >>[908].

---

[904] حسن سحلول ، المرجع السابق:

[905] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 200.

[906] محمد المبارك ، استقبال النص عند العرب : 243.

[907] حازم القرطاجني ، المصدر السابق: 44 .

[908] المصدر نفسه : 44

وكلما كانت هذه الأمور نادرة الذكر أو الحديث << كانت النفوس بذلك أشدّ إعجابا و أكثر له تحرّكا >> [909]؛ فتحدث الهزة التأثيرية ، دون أن نغفل بأن البحث في حد ذاته لذة خاصة تزداد مع ازدياد تمتّع النص .

و يزداد ارتباط المتلقي بالنص بامتلاكه قوة أخرى هي << القوة إلى التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع و الدلالة علي تلك المعاني >>[910] .

إن على المتلقي الذكي أن يمتلك قوة خاصة تمكنه من الاهتداء إلى الجمل اللائقة التوظيف ، و الألفاظ الجيدة السبك و تآلفها مع المعاني التي شكلت جوهرها ، بالإضافة إلى تصيد ما تألق من الأفكار الأنيقة ، ليستطيع في خطوة تالية تفكيك هذه العبارات بغية رصد المعاني الخفيّة من خلال استيعاب المعاني الجلية ، و اكتشاف الغاية التي من اجلها تم النظم بهذا الشكل ، و هل كان وقع الخطاب سيختلف لو لم يكن النظم على هذا النسق ؟ وإذا اعتبرنا أن هذا النظم أو بالأحرى هذه الكتابة حالة ممكنة اهتدي إليها خيال المبدع ، فهل ثمة إمكانيات أخرى بوسع المتلقي أن يعيد تشكيل الخطاب من وفقها ؟

و إذا ما اهتدى المتلقي إلي هذه الأمور و غيرها من التحسينات التي عمد إليها المبدع و التي تحدث الهزّة في المتلقي فإن قراءته تكون فاعلة و ايجابية بقدر ايجابية الخطاب ذاته . و مثلما يدقق الشاعر في نظم العبارات و تأليفها بحيث تروق للمقول له ، فلا ينأى في أسلوبه عن الرصانة و الأصالة . على المتلقي أن يتفطّن إلى مواضع الاتساق و يهتدي لإسرار النظم.

و بعد أن يهتدي المتلقي لكيفية تشكل الخطاب الأدبي يستعين << بقوة الاحتيال في تسيير تلك العبارات متزنة و بناء مبادئها علي نهاياتها، و نهاياتها على مبادئها >>[911] .

---

[909] المصدر نفسه :46.
[910] المصدر نفسه: 200.
[911] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 200.

واحتيال المتلقي يختلف تماما عن احتيال المبدع لأن هذا الأخير يتحايل في وصفه على المتلقين ، بإيهامهم بايجابية قضية ما على حساب أخرى ، أو بإخفاء أمر بغية إظهار آخر ، أو صرف ذهن المتلقي عن فكرة ما لإثبات فاعلية فكرة أخرى.أما احتيال المتلقي فيكمن في مراوغة المعاني و الدلالات من خلال آلية التأويل لاستقراء باطن النص فهو << اللعب المعقد (الذي يتم به) استخراج كل المعاني و الدلالات المحتملة >>[912]. بصح التأويل إذن خطوة بديهية عندما يتبادل المبدع و المتلقي الأدوار << حين يود متلقي النص المعقد إن يستحيل هو نفسه إلي بات فيصطنع طائفة من الإجراءات التأويلية ابتغاء تبليغ متلقيه ما فهم هو من النص المبثوث >>[913].

عندما يبلغ المتلقي هذه المرتبة العالية من الاستيعاب يحقق ذاته كمنتج ثان للجمال ؛ فيحس باللذة الفنية لأن نية القراءة الإبداعية لم تبقي مكتومة في ضميرا لنفس و لكنها تبدو للوجود نتاجا >>[914] جديدا بذاته.

و نتيجة للانتقال بالقراءة من مرحلتها الكامنة إلي مرحلتها الفعلية ،يغدو الخطاب مجالا حيويا تتفاعل فيه العلاقات و الأنساق اللغوية ، و في خضم هذا التحاور الجدلي مع النص علي الملقي أن يحوز علي قوة تيسر له << الالتفات من حيز إلى آخر و الخروج منه إليه و التوصل به إليه >>[915].

وإذا ركزنا علي فعل القراءة في حد ذاته فان الانتقال يكون من البنية السطحية للخطاب إلي أعمق بنية فيه ، مع الاستيعاب الكامل لمكونات البنية الفوقية و الشفرات التي تربطها بالبنية العميقة .

أي الشفرات التي تجعل الانتقال إلى البنية الجوهرية في النص أمرا تلقائيا ، و إذا ما تمت هذه النقلة الدلالية ، يتم الربط بينها و بين ظاهر الخطاب أي اللغة الخارجية

---

[912] عبد المالك مرتاض التأويلية بين المقدس و المدنس، مجلة عالم الفكر، مجلد 29، ع 1 سبتمبر : 265 .

[913] المرجع نفسه: 266 .

[914] عبد المالك مرتاض ، المرجع السابق: 260 .

[915] حازم القرطاجني ، المصدر السابق :200.

للنص و ذلك طبعا بعد تفكيكها إلى ابسط جزئياتها ، في عملية بناء و هدم افتراضية للبنى و هنا يجوز للمتلقي أن يتناول << قراءة النص انطلاقا من سياقه و نسقه معا علي النحو الذي يراه هو لا علي النحو الذي كان يراه المؤلف>>[916].

في هذه الحالة بالذات يحاول المتلقي استحضار أفق توقعه الذي من خلاله يسد ثغرات الخطاب بالاعتماد علي اللغة التي يخرج منها أي لغة النص بعد أن أدرك كنهها ، ليصل في الأخير إلى اللغة الأصلية التي جسدها الخطاب .
و بعد الفراغ من لغة الانتقال من حيز لآخر يكتمل تشكّل الخطاب بين يدي المتلقي فينتقل إلى مرحلة أخرى و هي << تحسين بعض الفصول ببعض و الأبيات بعضها ببعض و إلصاق بعض الكلام ببعض علي الوجوه التي لا تجد النفوس عنها نبوة >>[917] و تحسينات المتلقي تختلف عن نظيرتها عند المبدع ، في الدرجة و المستوى ، فالقراءة في حد ذاتها عبارة عن فعل تحسين فنّي ذكي و مستمر في آن واحد ، تحسين يفكك و يربط في الوقت عينه ، و هو ما يولد نشوة خاصة عند المتلقي . و تجدر الإشارة – هنا- أن لكل متلقي تحسيناته الخاصة به ،و التي تؤسسها قراءاته السابقة ، و خبرته بالإضافة لأفق انتظاره ، وما يتوقعه من الخطاب . الذي علي المتلقي أن يتحمّل مسؤوليته بدلا من الشاعر، فلا يجوز له << أن يطلب من القارئ أن يفهم الصورة الذاتية التي هي في ذات الشاعر ، بل عليه أن يقدم مفاتيحها في نصه >>[918] .

و بناء علي هذه القرائن يواصل المبدع الثاني تحسينه المنظم للنص لإتمام الصورة الكلية للعمل بسلسلة من التعديلات الافتراضية كالحذف و الزيادة ، التقديم و التأخير بغية اكتشاف ما ضمر من الدلالات و هنا يتوازى عمل المبدع و المتلقي لامتلاكهما القوة على التحسين.

[916] عبد المالك مرناص، المرجع السابق : 267.
[917] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 200.
[918] جودت الركاني / الحداثة البنيوية في معرفة النص الأدبي، مجلة آفاق الثقافة و التراث، السنة الثالثة، العدد 19 ، ربيع الثاني، 1416 ، سبتمبر 1995 : 18 .

و ما من قوة تنظم و تهدي كل هذه القوي إلا القوة المائزة حسن الكلام من قبيحة بالنظر إلى ...(الكلام نفسه) وبالنسبة إلي الموضوع الموقع فيه الكلام >>[919]؛ << فالمتلقي الحصيف هو الذي يري مالا تراه العين >>[920] البسيطة ، يميّز النظم الجيد للعبارات ، و العبارات الحسنة التوظيف .

لقد كان " القرطاجنّي " واعيا جدا لما أدرج هذه القوة ضمن بقية القوى خاصة و أن الوضع الأدبي في عصره آل إلى حالة مزرية، إذا أصبح المتشاعرون يرصّون ما عنّ على خواطرهم الفاسدة من ألفاظ و معان ، و قواف دونما اهتمام بما يؤلف بينها؛ ذلك أن << الطّباع قد تداخلها من الاختلال و الفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللحن ، فهي تستجيد الغث و تستغث الجيد من الكلام ما لم تقمع بردها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن >>[921] فإذا كان الوضع بهذا السوء كله فإن لنا أن نتصور تشكل القصائد المقدمة إن جازت عليها هذه التسمية، بناء و لغة و المعاني التي تضمنها، من أجل ذلك كان من الضروري وضع حائل بين المتلقي و هذا الجو ، بامتلاكه هذه القوة التي تفصل بين الجد و العبث، فنجعل هذا المتلقي يعي << الفرق بين المواد المستحسنة في الشعر و المستقبحة>>[922].

و قد جُعلت هذه القوة في نهاية كل القوى، إيمانا من الناقد بأنها جزء في كل منها، كما أنها تشملهن جميعا.

فالمتلقي الذي بإمكانه اكتشاف القرائن الجامعة بين المعاني ، ثم تصور الصورة الكلية للقصائد، بعد استيعاب شامل لكليات القول الشعري من مبان وقواف و غيرها .

و بخياله المتّقد يعقد المناسبة بين مختلف المعاني على اختلاف أنواعها، فيلحظ ببصيرة عالية وجوه المناسبة بين هذه المعاني و القرائن و مدى ترابطها ببعض.

فيهتدي للتوظيقات الجيدة للأنساق و الدلالات ، مؤولا معاني الخطاب منتقلا من مستوى إلى آخر، محللا و محسنا و مشكلا للمعاني المؤتلفة مع الألفاظ.

---

[919] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 201.
[920] جودت الركابي، المرجع السابق: 18 .
[921] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 26
[922] المصدر نفسه : 28 .

متلق بهذه الجدية، و بهذه القدرات الجمّة في التعامل مع النصوص الإبداعية و بهذا الثقل يمتلك لا محالة قوة يفرق بوساطتها بين مختلف الأبنية و الأنساق و غيرها، فهي بمثابة الوازع الجمالي الذي يهدي حاسته الجمالية و يروّض ذوقه الفنّي ليهيأ لتقبل النصوص و نقدها.

إن بإمكان المتلقي المزود بهذه القوى العشر أن يحلل الشفرات اللغوية للخطاب الأدبي، و يعقد العلاقات بين مستويات النص بعد الاستيعاب الكامل لمجريات القول الشعري مفهومًا، و إجراءً بالإضافة إلى استغلال كل ما من شأنه أن يساهم في فهم النص من أمور فطرية كالطبع و الموهبة زيادة على هذه القوى العشر التي تعتبر في مجملها جزء من الطبع و مروضة بالمران و الدربة، و كثرة القراءات و المطالعات.

هذه القوى التي تجعل فعل القراءة مثمرا خاصة إذا تضاعف تمنّع النص ؛ فما يقدمه المتلقي من بدائل في القراءة مرهون بجودة النص و مدى مناوشته لأفق الآخر.
و إذا ما تضافرت هذه القوى مجتمعة جعلت من القارئ مبدعا آخر بعد الشاعر. مبدعا من شانه أن يضيف للفعل الإبداعي عن طريق إخراجه من جديد وفق ما يتطلبه الخطاب من جهة و اللغة الناقدة من جهة أخرى .
هذه المشاركة هي إثبات لمصداقية القارئ و النص معا، ليبقى مفتوحا في انتظار محاولات أخرى تربط بين الأفقين ليكونا معا نصا يفترض أن تتشابك بنياته مع أفكار النص الأول .

سابعا: القراءة بين التمويه و التأويل :

و غير بعيد عن المحاكاة و التخييل، ينتقل " القرطاجنّي " لأساليب أخرى يستعين بها المبدع لإقناع المتلقي أكثر و التأثير به، و نقصد بذلك أسلوب التمويه أو الحيل الشعرية، و الذي يحيل معناها اللغوي على معناها الإصلاحي؛ فالتمويه مشتق من << ماه الشيء بالشيء موها خلفه عن كراهة، و موه عليه الخبر إذا أخبره بخلاف ما سأل عنه >>[923] .

و ما يعيننا في هذا التعريف هو القسم الأول، لأن الثاني منه يتعلق بمحسّن بديعي معروف في العرف البلاغي و هو أسلوب حكيم.

و أما النوع الأول فهو الذي سماه الناقد بالاحتيال الشعري الذي يعتبر << لب عملية التخييل هو مرتبط بالقول الشعري حال كون القول كاذبا و هو من أخرج مواقف الشعرية التي تحتاج إلى براعة و إبداع في القول و التمويه >> [924] هذه البراعة التي << توجد في كثير من الناس بالطبع و الحنكة الحاصلة باعتياد المخاطبات، التي يحتاج فيها إلى تقوية الظنون في شيء ما على أنه على غير ما هو عليه بكثرة سماع المخاطبات في ذلك و التدريب في احتذائها >>[925] فالعبارة الإبداعية إذا كانت جيدة من حيث نظمها و محاكاتها و يخيلها فلا ضير في << استحداث طرق أخرى يغير بها المألوف بإعادة صياغته و إظهار الأمور في غير محلها العادي، إذ يعمد من وراء هذا تغير صورة الواقع المنقول يعيد الشاعر تشكيل المكرر من الكلام و المحاكيات بشكل جديد >>[926] .

و يكون التمويه في << الأقاويل الشعرية ... [التي] تختلف مذاهبها و أنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل >> [927] و يقصد " القرطاجنّي " بالجهات الثلاث ما يلي:

الأولى << ترجع للقول نفسه >>[928]

و الثانية نظم << ما يرجع إلى القائل >>[929]

و الثالثة فهي << ما يرجع إلى المقول فيه >>[930]

فأما الجهة التي يقع فيها التمويه في جهة المقول فيه فهي براعة الصياغة للمقول فيه و << محاكاته و تخيله لما يرجع إليه أو بما هو مثال بما يرجع ...[لـ] ما هو، فلكي يبتعد الشاعر عن الصيغ المتداولة و الأقوال المكرورة التي استنفذتها الأغراض التي نات فيها الأذواق أما

---

[923] لسان العرب ، مادة ماه ، دار صادر ، بيروت ، الطبعة 2 ، 1414 هـ - 1994 م : 545 :.
[924] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 227.
[925] المصدر نفسه: 63 – 64 .
[926] فاطمة عبد الله الوهيبي ، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني : 238 .
[927] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 346 .
[928] المصدر نفسه: 346 .
[929] المصدر نفسه:346
[930] المصدر نفسه:346 .

الجهة الخاصة بالقول أو ما سماه ناقدنا بـ << الاستدراجات [ف] تكون بتهيؤ المتكلم بهيئة من يتقبل قوله، أو باستمالة المخاطب و استلطافه >>[931] .

و كما هو جلي فإن هذا الاحتيال اللغوي أو التوظيفي، القصد منه تحريف مجال تركيز القارئ ليغفل عن مناح يشوبها القصور أو جعله ينهمك بحالة وجدانية معينة بغية إيهامه بقضية ما من حيث صدقها و قابليتها للتأثير.

و إذا أردنا حصر هذه التمويهات فإننا نجدها تتمحور حول مايلي : << إظهار القائل من المبالغة في تشكّيه / أو تظلمه أو غير ذلك>> [932] ، و معنى هذا أن يتقمّص القائل دورا يجعله ضحية في عين المتلقي بوصفه بطريقه مبالغ فيها نوعا ما << باشراب الكآبة و الروعة و غير ذلك كلامه و ما يوهم أنه صادق، فيكون ذلك بمنزلة الحال فيمن ادعى أن عدوا وراءه و هو مع ذلك سليب ممتقع اللون >>[933] .

إن هذه الفكرة رغم فاعليتها في الخطاب الشعري، إلا أنها ستكون أكثر فاعلية إذا طبقت على الشخصيات الروائية و خاصة الدراما المسرحية لأن ذلك يجسّد الموقف فيعطيه إيحاءات أكثر و انغماسا أكثر في لب الشخصية فيحدث مباشرة أن << النفوس تميل إلى تصديقه و تقنعها دعواه >>[934] .

أما في الشعر فإن فعل هذا يحرك أحاسيس المتلقي و يجعله ينفعل << بأن يحتال في انفعال السامع لمقتضى القول باستلطافه و تقريضه >>[935] * ولأن المستمع للوهلة الأولى و الذي يتحول من متلق إلى ناقد هو من يحدد قيمه النص فلا بد من << إيقاع الحيل (كفكرة إضافية) التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة >>[936] .

فالنفس الإنسانية لا يلج إلى أعماقها إلا أضعف إحساس و أرق نبرة، من أجل هذا الأمر كان تخيّر ما قرب من النفس و يسر مأخذه بغية بث شيء عظيم يتخفى وراء ذاك الإحساس الشفيف ، كما أن بإمكان الشاعر أن يشكّل توليفة لفظية يزاوج فيها بين الشعر و الخطابة، فالشعر بنظمه و محاكاته و تخيله يؤثر في متلقيه كما أن الخطابة باستدلالاتها و قياساتها تقنع و لأن التعود على شكل واحد في صيغة واحدة يجعل المتلقي يشعر بالسآمة ، رأى " القرطاجنّي " أن بإمكان الشاعر أن يمزج بين الشعر و الخطابة لتشكيل صياغة جديدة فـ << صناعة الشعر لها أن تستعمل شيئا من الإقناع كما أن صناعة الخطابة لها أن نستعمل شيئا يسيرا من المتخيلات >>[937] .

---

[931] المصدر نفسه: 64.
[932] المصدر نفسه : 340 .
[933] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 347 .
[934] المصدر نفسه: 347 .
[935] المصدر نفسه: 347 .
* يعتبر الانفعال حسب نظريات التلقي المعاصرة جزء من عملية القراءة و التقبل.
[936] حازم القرطاجني ،المصدر السابق: 346 .
[937] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 347 .

و إذا كان الناقد قد ركز على الشيء اليسير فذلك مخافة أن يفسد كل من الخطابة و الشعر و << يمنع الجنس، فتبقى الخطبة خطبة و الشعر شعرا >>[938] و إذا ما تم الأمر بحيث استفاد كل جنس من الآخر، و أمكن للشعر أن يستعير من الخطابة إقناعها و << و ما كان بهذه الصفة فهو أفضل موقعا في النفس >>[939] و الاعتدال في هذا الأمر واجب << فلا تتغلب أسلوب و ليست الاستعارة بين الفنين يعيب فني ، و إذا كان الشعر قد استعار الاقتناع على أسلوب الإمتاع فتخرج الصناعة عن سبيلها فطرتها >>[940] .

و ليست الاستعارة بين الفنين عيبا فنيا؛ و إذا كان الشعر قد استعار من الخطابة إقناعها في القرن السابع ، فقد استعار الفن الدرامي من المسرح في العصر الحديث الأمر الذي ،يجعلنا نتساءل : هل أن لغة الشعر رغم تعدد مستوياتها و تمفصيلاتها و رغم تشعب الأساليب الشعرية يعوزها الابتكار و التجديد لهذه الدرجة بحيث يصبح الفضاء الشعري قاصرا في بعض أركانه مما يؤدي إلى ضعف قدرة المبدع على التأثير في المتلقي أم أن هذا الأخير هو الذي استنفذ طاقة القراءة في الشعر فأصبح محتاجا لبدائل أخرى من شأنها تحريكه . أم أن التمازج بين الأجناس الأدبية و التزاوج بين الفنون أمر وارد ما دام هذا الفعل لا يجعلنا نقر يفقد هوية هذه الأجناس ؟

و لا يعد " القرطاجنّي " مبدع هذه الفكرة أي تبادل الأفكار و التقنيات بين الفنون ، كأسلوب من أساليب التحديد في فن القول قصد استمالة القراء ، فقد كان مسبوقا بالناقد صاحب الذوق الجمالي "ابن طباطا العلوي " الذي رأى بان الشاعر لكي يبتكر في مقاصده عليه أن يأخذ من فن الترسل ما يجعل القصيدة تتجاوز سقوطها في أزمت تكرار المعاني ، فعلى الشاعر تتبع << منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم و تصرفهم في مكتباتها >>[941] و هذا ضرب من ضروب التمويه.

و على كل حال فإن << التمويه خاضع لسلسلة من العمليات و التحويلات التركيبية الهدف منها أن يخرج النص علي غير ما هو متوقع لإرضاء هذا القابع في وعي القائل >>[942] .
و بناء علي ذلك يجيز" القرطاجنّي " توظيف الكذب في القول الشعري ليكون << مقنعا و موهما أنه حق بتمويهات و استدراجات ترجع إلي القول أو المقول له>> [943]، و رغم أن " حازما " قد اعتبر << أن أفضل الشعر ما حسنت محاكاته و هيئته، و قوية شهرته أو صدقه ، أو حتى كذبه و قامت غرابته >>[944] و إن كان قد ركز علي الصدق ، فهو لم ينكر الكذب الفني بل أشار إلي ضرورة إخفائه ، هذا الإخفاء الذي لا يتحقق إلا بتمويه المتلقي ، و أكثر

---

[938] فاطمة عبد الله الوهيبي، المرجع السابق : 228 .
[939] حازم القرطاجني ، المصدر السابق : 347 .
[940] محمد اقبال عروى، من قضايا النقد القديم، الحكمة و المثل، مجلة آفاق الثقافة و التراث، (الكويت) السنة 9، العدد 34، ربيع الأخر 1422 هـ ، يوليو 2004 : 66 .
[941] ابن طباطبا، عيار الشعر: 44 .
[942] فاطمة عبد الله الوهبي نظرية المعني عند حازم :238.
[943] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 346 .
[944] المصدر نفسه :71.

من ذلك انه احتسب هذا الانجاز << حذقا للشاعر [لـ] اقتذاره ترويج الكذب وترويجه علي النفس و اعجالها إلى التثأر له قبل ، بإعمالها الرويّة في ما هو عليه ، فهذا يرجع إلى الشاعر وشدّة تحيله في إيقاع الدُلسة للنفس في الكلام >>[945] .

للتمويه الذكي الأثر الكبير في النص الشعري ، إذا أحسن الشاعر توظيفه بأسلوب يحرك الساكن و يثير الثابت بإثارة انتباه المخاطب << و إحراجه على خصمه حتى يصير بذلك كلامه مقبولا عند الحاكم ، و كلام خصمه غير مقبول >>[946] فيكتسب الكلام دلالات إضافية و ذلك باستغلال مكونات الخطاب ، لغة ، معني ، و مبني تقسيما و خيالا ...الخ . إلا أن الإكثار منها بلا وازع ، يفضي إلى مفعول سلبي خاصة بعد أن يكتشف المتلقون سوء استعمالها ؛ إذ يكتشفون مواقعها << بطباعهم و يهتدون إليها بأفكارهم >>[947] .

و كنماذج أخرى عن الحيل التي تؤثر في المتلقي و تجعله يعتز <<بنسب الكلم المستندة إلى ضمير المتكلم كثيرا >>[948] . فالشاعر إذا وضّف ضمير المتكلم " نحن " على سبيل المثال ، فالمتلقي لا محالة يحس لا إراديا اشتراكه في الفعل و بالتالي باندماجه في الإحساس شعوريا وهو ما يؤدي إلى وحدة التجربة الشعرية .دون أن ننسي ما للضمير " أنا " من رونق خاص يجعل المستمع يترقب تنمية القول ، و ابرز مثال علي ذلك أننا لا نكاد نستحضر " أبو الطيب المتنبي " إلا و قلنا

أنَا الذِي نَظَرَ الأَعْمَى إلَى أدَبِي وَ أسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمُ [949]

فلا بد أن " القرطاجنّي " قد أحس هذا الوقع الذي نحدثه مثل هذه الألفاظ إذا وظفت .
أما إذا كان القول موجها للمخاطب فأفصل الاستعمالات << ما تقع فيها الصيغ الأمرية وما بازائها >>[950] ، مما يجعل الفعل الإبداعي حركة جماعية يتشاطرها المبدع مع متلقيه .
و الحكم ذاته يقال علي الصيغ الخطابية و الأوصاف التي تقرّب المسافة بين الموصوف و المقول له << و أكثرها يستعمل ذلك مع ضمائر الغيبة>>[951] كلما أحسن الشاعر انتقاء أساليبه تحقق الغرض المنشود من الكتابة الإبداعية و حدثت الهزة الجمالية و بقدر اختلال النظم و سوء استغلال التمويهات مجتها الذواق و لم تستسغها الخواطر مثل << ما يتكرر من المسموعات الدالة على مأخذ مأخذ من ذلك >>[952] لأن التكرار يسوق للاستطراد على نحو من ذلك، إلى تكرار يستثقل و يزول به طلب الكلام و هو الشيء الذي يفقد الاحتيال رونقه و بريقه .
ومثل ذلك أيضا المزج بين ضمائر المتكلم و المخاطب ثم الانتقال للغائب ؛ فالمتلقون << يسأمون الاستمرار علي ضمير متكلم أو ضمير مخاطب فينتقلون من الخطاب إلي الغيبية

---

[945] المصدر نفسه : 72.
[946] ا حازم القرطاجني ،المصدر السابق : 64.
[947] المصدر نفسه : 64.
[948] المصدر نفسه : 347.
[949] ديوان المتنبي ، دار الجيل ، بيروت: 332.
[950] حازم القرطاجني المصدر السابق: 346.
[951] حازم القرطاجني ، المصدر نفسه : 347.
[952] المصدر نفسه::347.

<< [953].

السأم ناتج عن هذا الانتقال الفجائي بعد أن حدث توافق مبدئي بين المتلقي و ضمير المتكلم أو المخاطب فيثمر هذا الانسجام بينهما. و من التمويهات التي يسيء المبدع استعمالها فتؤثر في المتلقي سلبا أن << يتلاعب المتكلم بضميره فتارة تجعله محكم على الاختيار عن نفسه و تارة يجعله كافا أوتاء فيجعل نفسه مخاطبا و تارة يجعله هاء فيقيم نفسه مقام الغائب ، فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب لا يستطاب و إنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض >>[954] فبناء الكلم على هذا النسق غير مستحب؛ لأنه يجعل فكر المتلقي يتذبذب فلا يتم التواصل مع النص ، فاستخدام نبرة المتكلم الذي يمنح للمتلقي الاحساس في انتمائه للسياق النصي بينما المخاطب يجعله ينتقل إلى مقام مختلف يكون فيه السامع طرفا حياديا في عملية التواصل .
و تدل لفظة التلاعب التي وظفها " القرطاجنّي " على سوء الاستعانة بالتمويهات الذي يعود إلي نقص المران و الطبع . و مما لا يستفز القارئ أيضا << أن يستمر في كلام طويل علي وصف حالة ساذجة >>[955] لان ذلك يؤدي إلي الملل إلا الذي يفقد الجو الشعري تماسكه و جديته .

و تفاديا لهذا الموقف رأى " القرطاجنّي " بأن يجمع الشاعر بين صورتين يربط بينهما جامع خفي << مثل اقتران وصف حالة المحب بوصف حالة المحبوب >>[956].

كما أن << تركيب تركيب و صيغة صيغة و ضرب بعضه ببعض على الهيآة الملائمة في كل مذهب يذهب فيه و ينحني به ألذ و أطيب من الجمود به علي حالة واحدة في كل نحو من أنحاء الكلام >>[957]، و كما هو معروف فالقصد من التمويه إيهام المتلقي و شغله عن الالتفات إلى ما قصر من الأغراض ، و لكي يتم ذلك نصح الناقد الشاعر بالاعتدال، و هي دعوة للمتلقي << بأن لا يحذف من المقاييس إلا ما يكون في قوة الكلام دليل عليه من مقدمة أو نتيجة أو قصة مستثناة >> [958].

الحذف إذا يجوز في الحالة التي يدل فيها ما بقي من الحذف على المحذوف و أما فعل الحذف في حد ذاته ، فيكون تفاديا للتطويل كما يكون في << المقدمة التي يظهر فيها الكذب و يقع في جملة من المقدمات القياس الصادقة إذ تطوى إحداها ... قصد إلا لتخفيف خاصة >>[959].

و كذلك فان توالي المتشابهات سواء كانت استنتاجات، أو تشابهات أو أوصافا يجعل سبك

---

[953] المصدر نفسه : 348.
[954] المصدر نفسه 348.
[955] حازم القرطاجني ، المصدرالسابق : 348.
[956] المصدر نفسه: 348.
[957] المصدر نفسه : 348.
[958] المصدر نفسه : 65.
[959] المصدر نفسه : 65.

النظم رتيبا لا إبداع فيه .
بناء علي ما تم ذكره نجد أن المبدع هو الذي يتحكم في مقدار جودة نصّه يحسن انتقاء و دقة توظيف تنويهاته . مخضعا إياها لمقياس لكل مقام مقال .

فحشو ا الاحتيالات في سياق واحد يجعلها متكلفة ، سمجة كما أن الإقلال منها يجعل النظم ذا سبك هزيل ضامر، لأن << الكلام المتقطع الأجزاء المنبتر التراكيب غير ملذوذ و لا مستحلي و هو شبه الرشفات المتقطعة التي لا تروي غليلا ، و الكلام المتناهي في الطول يشبه استقصاء الجوع المؤدي إلى الغصص >>[960]، إلا أننا لا يمكن أن تنكرها لتفييتي التمويه و الاحتيال من قدرة عجيبة علي إثارة حواس المتلقي و تنبيه ذهنه ، فالشاعر إذا حذف رام من ذلك احتفاء علة ما ، و إذا قدم عبارة فعل لاحتوائها علي معنى من شأنه أن يحيل إلي ما تلاها من المعاني . إما إذا إخطار مادنا من مشاعر متلقيه من ذكريات و عهود سالفة ، فتلك حيلة منه لشده أكثر بالخطاب << فمصدر التأثير الذي يكون للكلام في السامع إنما هو الحيلة التي تميز القول الشعري من عيره من الأقاويل العادية >>[961].

وإذا كان المبدع ذكيا في استعماله الاحتيال و صياغة معانيه و كيفية إيصالها للمتلقي بحيث يوهمه بجاذبيتها فيهتز و يتأثر فان هذا المتلقي يراوغ المعاني و هنا << تكسب كلمة المراوغة أهمية كبيرة ... حيث يتحول من تعداد الدلالة إلي لا نهاية الدلالة ، و حيث تكتسب فكرة الفراغ ... و الفجوة أبعادا تمكن القارئ كل قارئ جديد للنص في الواقع من كتابة نص جديد >> [962].

فالمعطيات التي يضعها النص في متناول المتلقي تفرض أسئلة بديهية شكلية جليّة في تقاسيم الخطاب . و بالمقابل تطرح الكتابة أسئلة أخري غير مباشرة تستلزم إجابات ،و << بين الأسئلة التي يثيرها القارئ و الأجوبة التي يقدمها النص ، و بين الإجابات التي لا يقدمها النص و الأسئلة التي يثيرها المؤلف الجديد للنص ، وهو القارئ في محاولة كتابة نص جديد >>[963] ، محاولة الكتابة هذه تبني أساسا علي فك الرموز و الشفرات اللغوية ، واكتشاف دلالاتها لتتحول إلى قناة اتصال بين المتلقي و الخطاب << اتصال ينتج عن حقيقة وجود فجوات في النص تمنع التناسق الكامل بين النص و القارئ >> [964].

و هو أمر منطقي إذا كان المتلقي فعلا بإمكانه صناعة الكتابة من جديد من خلال استدراج الأفكار و استحضار المعاني التي يمكن أن تسد فجوات الخطاب و هو الفعل الذي << يبرر ويوجد الاتصال إذ أن الفجوات و ضرورة ملئها تعمل كحوافز و دوافع لفعل التكوين الفكري >> [965] و المراجعة القرائية تجمع بين آلتين و هما الإحالة و التأويل فلكي يصبح

---

[960] حازم القرطاجني، المصدر السابق : 65.
[961] شكري المنخوت جمالية الالفة : 21.
[962] عبد العزيز حمودة المراية المحدبة : 245.
[963] عبد العزيز حمودة ، المرجع السابق : 327.
[964] ميجان الرويلي، و سعد البازغي دليل الناقد الأدبي لأكثر من خمسين مصطلحا نقديا، معاصر المركز الثقافي العربي ط 2002 : 191.
[965] المرجع نفسه : 195.

النص مشبعا و كثيفا أكثر اقترح " القرطاجنّي " على المبدع أن يحيل المتلقي إلي تواريخ و قصص[966] يستشهد بهما لإقناع السامع أكثر و الحكم نفسه ينطبق علي الحكم و الأمثال ، و هي مع القصص و التاريخ ، اجتهاد من المبدع و احتيال من جهة أخري ، للتأثير في المتلقي << و لا تتم جمالية هذا المتلقي إلا حينما يراعي القائل شرط السياق الفني و الجمالي التواصلي الذي يشرك فيه المقول له حينما يحيله إلي المشترك (الجمعي) بينهما و إلى جزء من الذاكرة الجمعية للقول أو الفن القولي >>[967].

هذا الفعل من المبدع يجعل متلقيه متحصنا نقديا ، بل و يدفعه للتأويل بناءً علي أن كل النصوص مفتوحة للقراءة بميزة خاصة هي استحضار هذا المتلقي في حاضر الكتابة ، و ذلك بـ << تمثل دور القارئ أثناء عملية بناء النص ، و بالتالي فهو ينتج التأويل و التفسير ضمن حدود نصية معينة و مفروضة >>[968] .

و التأويل هو ما دعي إليه " حازم القرطاجنّي " عندما تطرق لقدرة الشاعر علي الأخذ[969] ، مأخذا حسنا في مذاهب القول وتصريفه إياه في مختلف مضاربه فذكر أن << من بعد غايات الشعراء و امتداد آمادهم في معرفة الكلام و اتساع مجالهم في جميع ذلك ، يحتاج إن يحتال في تخريج كلامهم علي وجه من الصحة ، فإنهم قل ما يخفي عليهم ما يظهر لغيرهم فليسو يقولون شيء إلا فله وجه فلذلك يجب تأويل كلامهم علي الصحة و التوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه >> .

و القارئ بدوره يأمل في تجاوز لغة النص الأولى إلى لغة ثانية . فالمؤول الذي يفترضه الناقد مبدع أخر يعيد تشكيل الخطاب وفق معايير التأويل السليمة من القلب كما سمّاه ، و هي مسؤولية كبيرة يتحملها هذا المبدع المختلف .

و إذا أردنا تشكيل الحقيقة فإننا تقول بأن المبدع الأصلي ينتج نصا يفترض أنه جيد المستوي من حيث ربط العلاقات اللغوية و توظيف ما هو مألوف في شكل غريب بالاعتماد طبعا علي المحاكاة و التخييل و الاحتيال و التمويه و الإحالة أما المبدع الآخر فيعمد إلى إعمال خياله أولا في هذا الزخم اللغوي و المعنوي ثم يشغل إليه التأويل المنهجي ، و الاعتماد على الخيال لا يعني أن هذا الفعل (التأويل) لا إرادي أو غير واع ذلك أن التأويل عملية قراءة واعية في أبعاد النص ممكناته واحتمالاته ، لأنها تهدف إلي استنباط المعنى ، و المعنى في الشعر لا يأتي مباشرة بل في صور و هيآت مختلفة[970] ، و إذا كانت الكتابة غير مباشرة فان القراءة في أرقي مستوياتها غير مباشرة و تبقي العلاقة بينهما في مد و جزر جماليين << فالشاعر يستخدم الإيهام للسيطرة و بث الخطاب و النفس بسبب القوة المتوهمة التي في الشعر تفاد مع هذا التوهم ، علي الرغم من أن العقل يناقضه و يرفضه و أن كان للقوة

[966] انظر حازم القرطاجني المصدر السابق : 221.
[967] فاطمة عبد الله الوهبي نظرية المعني عند حازم القرطاجني : 245.
[968] ميجان الرويلي ، سعد البازغي المرجع السابق : 181.
[969] حازم القرطاجني المصدر السابق :144.
[970] أنظر محمد المبيارك التقبل عند العرب : 246.

العقلية القدرة علي التأليف و الجمع و التكوين فان القدرة الوهمية لها السيطرة علي جهة التلقي >>[971]؛ إلا أن هذه السيطرة لا تنشأ إلا على المستوي السطحي للخطاب لأن للمتلقي أيضا قدرة عقلية تدفعه للرفض ، و مواجهة القدرة الوهمية ليتم اللجوء إلى التأويل كحل للانتقال إلى مرحلة أرقي يصبح فيها << الخطاب ثورة لا متناهية و كنز لا يفني من المعاني و الدلالات >>[972] و مثلما يحيل الشاعر إلى صور أكثر إيقاعا فان المتلقي يحيل أيضا إلى تجريجات أخرى و احتمالات في القراءة .

ومهمة المتلقي تبدأ ببدء التحدي مع الكتابة و هنا يغدو تأويل النص تأويلا سليما ، وسيلة للمتلقي للفهم و تصبح تبعا لذلك << القراءة عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ >>[973].
فالكتابة بالشفرات المموهة و العبارات المخيّلة و التي تبدو و للوهلة الأولى غامضة و التأويل كآلية فعالة تجعل القراءة النقدية أكثر مرونة و فعالية . و كما تشغل التمويهات القوة الناظمة عند المبدع فتجعله يحس الانتقاء و النظم ، فإنها تحفّز خيال المتلقي كذالك لتصور هذه المعاني و إذا لم يتجل المعني في بعض المواطن تفطن ذهنه إلى حالات أخرى يتمكن من خلالها المتلقي تأويل ما غمض، و ذلك << أولي من حمل الكلام علي القلب إذ العبارات إنما تدل على المعني بوضع مخصوص و ترتيب مخصوص فان بدل ذلك الوضع و الترتيب زالت تلك الدلالة >>[974].

و الناقد في هذه العبارة يحذر من عواقب حمل القول فيه علي العكس فيكون التأويل وان كان بعيدا اسلم لكي لا يفسد المعنى و تستنزف منه الدلالات ، و ذلك يفضي مباشرة إلى تحقيق لذة اكتشاف النص الجديد و تلك هي مغامرة البحث عن المفاهيم العميقة المضمرة في ثنايا الخطاب. وهو المبلغ الذي أراد " القرطاجنّي "، أن يبلغه القارئ في تعاملاته مع الخطاب الأدبي .

---

[971] محمد المبيارك ، المرجع السابق : 72.
[972] الزواوي بغورة، منزلة تحليل الخطاب في فلسفة اللغة، مجلة آفاق الثقافة و التراث : 84 .
[973] ميحان الرويلي ، سعد البازغي المرجع السابق :194.
[974] حازم القرطاجني ،المصدر السابق : 179.

سادسا: الغموض و التلقي:

أن بين الغموض و تقنية التمويه ـ عند " القرطاجنّي " ـ صلة وثيقة << فالمعنى الذي يوهم بأنحاء من الاحتمالات، و يدفع المقول له إلى التأويل في طرفين قد يبدوان كتناقضين معنى غامض >>[975] .

و عن فكرة الغموض عموما يرى " القرطاجنّي " أن << المعاني منها ما يقصد أن تكون في غاية البيان على ما تقدم، و منها ما تقصد أن تكون غاية من الإغماض و منها ما يقصد أن يقع فيه بعض غموض و منها ما يقصد أن يبان من جهة و أن يغمض من جهة >>[976] .

و يقودنا هذا التصنيف إلى القول بأن البيان أو الوضوح لا يعني الرداءة إذ نجد أن هناك << من يظن أن السهولة تبعد الشعر عن خصوصيته و أن السهولة لغة نثرية >>[977] بل إن خصوصية الخطاب هي التي تفرض نفسها من خلال لغتها الخلاقة التي تأبي أن لغة عادية إذ << تكف عن القبول بكونها مجرد أداة توصيل حيادية، و تصر على دخول النص بوصفها طرفا رئيسا فيها >>[978] .

و هي اللغة عينها التي ينبغي أن يكتب بها الشعر و يقرأ ، و خاصة ما يعتمد على الجانب الفني للغة أو ما يصطلح عليه بالتعقيد الفني و هو ما يجعل ذهن المتلقي يفكر ؛ فالغموض << يصبح أشد تحريضا لخيال المتلقي ذلك أن هذا النص (أولا و أخيرا) مجال لعمل الخيال الخلاق عند منتجه و متلقيه >>[979].

و عن سبب هذا اللبس يرى " القرطاجنّي " أن المناسبة بين الأشياء البعيدة تحدث << إذ كلما كانت الأوصاف في مثل هذا مؤتلفه من أغراض الشيء البعيدة لم تتهد الأفكار إلى فهمه إلا بعد بطء>>[980] .
و الشاعر قد يلجأ إلى الغموض لحاجة فنية فـ << يضفي على نصه غلالة شفافة ليزيد من قدرته على الإثارة (...) و الدهشة (...) و المتعة و هذا هو الغموض المرغوب >>[981] و نتيجة لهذه الحالة يلجأ المتلقي بدوره إلى << تأويل ما ورد من ذلك تأويلا فيه سلامة من

---

[975] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 251 .
[976] المصدر نفسه : 177 .
[977] جودت الركابي ، مقال من مجلة آفاق الثقافة و التراث، السنة 3، ع 10، ربيع 2، 1416 سبتمبر 1990: 19 .
[978] راتب الحلاق النص و الممانعة مقاربات نقدية في الأدب و الإبداع ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا 2000م.

http: // www. A w u.dam .org/book/00/stydy00/24-n-h/book00-s d004.htm.

تاريخ السحب 11-03-2005.

[979] راتب الحلاق، المرجع السابق.
[980] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 173 .
[981] راتب الحلاق، المرجع السابق .

القلب >>[982] شرط أن لا يقصد بالغموض تشويش عملية الإفهام و التواصل بين المتلقي و المبدع من خلال النص، كالإخلال بوضع الكلام و إزالة ألفاظه عن مراتبها حتى يصير المتأخر متقدما و المتقدم متأخرا فتداخل الألفاظ بعضها ببعض لتشتكل العبارة و لا يتحقق نظامها قبل التقديم و التأخير، و لا يعلم كيف كان [الكلام موضوعا قبلها] و هذا المذهب رديء جدا في / الكلام >>[983] * << فالواجب على الشاعر أن يجتنّب من هذا ما توغل من الحوشية و الغرابة ما استطاع حتى تكون دلالته على المعاني واضحة و عباراته مستعذبة >>[984] .

و لا يعني ذلك مطلقا أن تقرأ النصوص دونما جهد أو اهتمام لأن ذلك يخرج الخطاب عن أدبيته و يجعله عاديا لا جمال فيه، و بالمقابل فإن الشاعر قد يعمد قصدا << أن يكون المعنى في نفسه دقيقا لطيفا يحتاج إلى تأمل و فهم >>[985].

فيكون التعقيد الحق فنّيا و جماليّا في قيمة محاكاته الجيدة التخييل ،و بمعانيه التي تشكل حلقة مترابطة بين الألفاظ الجيدة النظم. في هذه الحالة يلجأ المتلقي إلى التأويل و لهذا فإن ما يميز بين التأويل السلبي و الايجابي عن هذا الأخير يقول بوجود << بعض الناس [ممن] يتأول ما ورد من ذلك تأويلا فيه سلامة من القلب >>[986] .
فعندما يحسن استغلال آليه التأويل بحيث تكتسب بعدا جماليا يكون مستساغا عند المتلقين الآخرين، و بذلك << يكون للمعنى فيه موقع من النفس و مكانة مكينة من الفهم >>[987] و هنا يبرز القول المؤول براعة المتلقي النقدية و قدرته في ايجاد البدائل القرائية بالاعتماد على التأويل السليم .

أما الأقوال التي يكتسحها اللبس بحيث يكون الإبهام فيها غاية فإنها معابة لأنها تفتك بنشوة قراءة و تأمل الخطاب، و لذلك يفقد حقه في الانتماء لفضاء النص فـ << القارئ بما يسهم به في إنتاج دلالة النص أو دلالاته و إنما يشترك في تأليفه إلى حد ما >>[988] .

و بأسلوب آخر فإن انعدام التواصل بين المتلقي و النص يفضي للعبثية ، فهذا يدل على أن أحد الأطراف لم يقم بدوره إذ لا يمكن أن نلقي المسؤولية كلها على كاهل المبدع، فقد يكون المتلقي سببا في السقوط إلى هذه الهوّة السحيقة، عندما تعوزه التجربة الفنية و الرؤية الجمالية في التذوق فيجد نفسه قاصرا عن استيعاب النص خاصة و أن آلية التأويل غير متاحة لكل القراء و في هذه الحالة بالذات يغدو<< الغموض مشكلة تقع على تخوم العلاقة

---

[982] حازم القرطاجني المصدر السابق : 179 .
[983] المصدر نفسه: 187 .
* في النسخة المحققة يوجد بياض مقدر بثلاث كلمات: 187 .
[984] المصدر نفسه : 185 .
[985] حازم القرطاجني، المصدر السابق: 177 .
[986] المصدر نفسه: 179 .
[987] المصدر نفسه : 179 .
[988] عبد المجيد ، شيحة القارئ و النص : 87 .

من جهة تلقي القارئ و إدراكه للعلاقة >>[989] ، و في كل الأحوال يكون عدم التأقلم مع الإبهام << مشكله تشير إلى خلل أو فشل في نجاح هذه الوظيفة[990] أي إحداث اللذة الجمالية . المتلقي المحنّك عندما يقرأ نصا ذا نظم متشابك الإيحاءات و الدلالات يرتكز على << إعمال الفكر لينفذ إلى مراد المبدع >>[991] و الغاية الأكثر ايجابية و جمالية هي النفاذ إلى مقصدية النص لا المبدع لأن المتلقي يقرأ بعيدا عن مقصدية و مراد المبدع الذي تلاشت مقصديته و ذوت بمجرد أن أصبح النص في متناول المتلقي.

و الجانب الفني في الغموض هو كونه أمارة على كثرة فراغات الخطاب الدلالية و هو ما يستلزم خبرات عديدة ترتقي بالمتلقي لدرجة صاحب النص و بالمقابل فإن تكشّف الخطاب للمتلقي يقيد خبراته في التفكيك و التركيب و بذلك لن يتلمس درجة المبدع بحيث << يمتلك قوة فكرية تعادل قوة الفكر عند المبدع >>[992] هذا بالإضافة إلى لذة الاستمتاع بتمنّع دلالات النص فـ << الشيء إذا نيل بعد الطلب له و الاشتياق إليه و معاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى و المزيه أولى، فكان موقعه من النفس أجل و ألطف، و كانت به أضنى و أشغف >>[993] و لـ " الجرجاني " كذلك مقارنة جد بديعة بين مشقة القراءة و << و مشقة الغائص الذي يبحث عن اللؤلؤة في جوف الصدفة >>[994] .

و إذا كان الأمر كذلك فإن هذا الإحساس و اللذة لا يكون صرفا لأن هذه الأخيرة من أهم مصادر المتعة و القلق في آن معا >>[995] فاللذة الأصلية هي التي يصاحبها الألم الناجم عن الإحساس بتلك المتعة << لشعور المتلقي أنه شريك سيد أعظم في عملية خلق تتحدد باستمرار.. و القلق من ممارسة التأويل.. الذي هو في النهاية اختبار... و الخوف مما يترتب عن هذا الاختبار من تتابع >>[996].

لأن تقصي الدقة في تأويل المعنى له مزالق كثيرة و تجنبا لهذا الشطط على المتلقي كما يقول " الجاحظ " إعمال <<الفكر و الروية و القياس و الاستنباط >> و إذا أردنا إجمال القول في علاقة الغموض بالمتلقي فإننا نقول بأن الأعمال الجادة لها سماتها الخاصة فـ <<الفن ... الأدب ... و الشعر ... كالحب من طبيعته العطاء ... و لكن عطاءه مغلق الأسرار دائما و هكذا يجب أن يكون >>[997] هذه الأسرار التي إن تخلّت عن تمنعها أصبحت عادية . و هي التعمية الفنية التي أشار إليها " الجرجاني " في حديثه .

---

[989] فاطمة عبد الله الوهبي نظرية المعني عند حازم القرطاجني : 147 .
[990] المصدر نفسه : 247 .
[991] عبد القادر هني، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني : 247 .
[992] عبد القادر هني، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني : 344 .
[993] عبد القااهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى 1988 م : 118 .
[994] المصدر نفسه : 118.
[995] راتب الحلاق ، المرجع السابق.
[996] المرجع السابق:
[997] المرجع السابق:

و إذا كان " الجاحظ " فيما مضى يرى << بأن مدار الأمر و الغاية التي إليها يجري القائل و السامع إنما هو الفهم و الإفهام >>[998] .

فلا يشترط أن يكون هذا الإفهام من مجرد ملاحظة الخطاب الشعري، بل لا بد أن يتم الارتقاء بالعملية أكثر من خلال الاستعانة بطرق فنية في التأويل ليتحقق عنصر التعجيب الذي ذكره " حازم القرطاجنّي " حيث يتحكم في مقدار التأثر بالنص و التفاعل معه ، الأمر الذي لا ينجر دائما عن عنصر السهولة إذ أن <<الغرابة [هي] التي تثير لفاعليتها النشوة و الهزة >>[999] فيتحقق الإفهام بعد تخطّي الملاحظة البسيطة، فالقراءة ثم الاستقراء ثم التأويل. أما المتلقي الذي يشاطر المسؤولية، مسؤولية النص أو يتحملها كاملة فعليه أن يكون كما أراده " القرطاجنّي " مولعا عارفا[1000] فـ << ليس السماع وحده كافيا للحكم على النص الجيد و لا توافر المعرفة و الثقافة و إنما هما [معا] يشكلان عدة الناقد المتذوق للنص الجيد >>[1001] و هو ما سعى إلى تأصيله " حازم القرطاجنّي " عندما جعل ناقده هو << البصير الجيد الطبع >>[1002] و هو ما يجعله يمتلك معرفة و خبرة و دربه حتى يتمكن من محاورة ظاهرة الغرابة بما تفتحه من آفاق للتأويل و القراءة المتأنية >>[1003] .

و من هذا كله تستنتج أن الغرابة أو الغموض الفني كقيمة فنية بحتة ، غير متاحة إلا للفنان الأصيل، كما أن فك شفرات و رموز هذا التعقيد الفني و تأويله ليس في متناول كل المتلقين ، و إذ يغدو التعقيد الفني أمرا حتميا ليكون النص أكثر تمنعا و جاذبية ، يصبح التأويل آلية حتمية في القراءة ن للتعامل مع هذا المعطى المتميز ن و بهذا يكتسب الشعر شعريته و القراءة النقدية ابداعيتها .

---

[998] الجاحظ البيان و التبيين ، دار احياء التراث العربي ، بيروت لبنانن المجلد 1 ، الجزء 1 : 55.

[999] موسى ربابعة، الغرابة عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة جذور، ع 5، ذو الحجة، 1412هـ - 2001 مارس : 30 .

[1000] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 144 .

[1001] ابتسام مرهون الصفار، المرجع السابق: 352.

[1002] حازم القرطاجني المصدر السابق: 371.

[1003] موسى ربابعة، المرجع السابق: 40 .

خـــــــاتـمـــة :

كانت هذه بعض القضايا النقدية التي تناولها " حازم القرطاجنّي " حول موضوع التلقي أو بالأحرى المتلقي، و نقول بعض لأن مجمل ما ورد في المؤلف كان تماشيا و مدى تقبل القارئ بمقتضاه، حاولنا من خلال هذه الفصل استكناه سرّ عمق و جاذبية هذه الآراء رغم بساطتها، بساطة المعاني الجمهورية التي دعا إليها الناقد و التي تأسست عليها جل المفاهيم الواردة في المنهاج . و من خلال هذه القضايا تلمسنا معالم هذا المتلقي .
و بداية فإننا سنتوقف عند هذا القول الذي يتناول فيه الناقد الذكاء في طرق المذاهب لكسب الخطاب << طلاوة و حسن موقع في النفس لا توجد مع وضعه على خلاف تلك الهيئة و الاثلاج إليه من خير ذاك المدخل >> [1004] رغم كون هذه الطريقة ليست في متناول كل المتلقين، أو أيَّ متلق عادي فـ << هذا كلام لا يكاد يميزه إلا الناقد البصير الجيد الطبع >>[1005] .

و هو الأمر الذي جعلنا نعتبر متلقيا بهذا لحجم هو شاعر بالقوة لا بالفعل، لابد أن يمتلك القوى العشر و يتشاطرها مع المبدع، و لا يعتبر ذلك تخمينا عارضا أو مجرد تأويل خال من سلامة القلب لأقوال" القرطاجنّي " .
ذلك أن الناقد قد لمح إلى متلق خاص مزود بتقنيات فريدة، و حتى فكرته المتعلقة بالأغراض الجمهورية لا يجب أ ن تأخذها بظاهرها بل بجوهرها ؛ فتبنّي الجمهور تقريب لفعل القراءة من المستمعين جميعا لأن الخطاب يتجه دوما << لقارئ مجهول، و ضمنا إلى كل من يعرف كيف يقرأ، و هذا التعميم للجمهور هو إحدى نتائج الكتابة المثيرة [و بذلك يغدو] التعميم بالطبع ضمنيا فقط >>[1006] و من ثم تقسيمهم إلى خاصّة و عامّة و هو أمر بديهي؛ فلا يعقل أن يكون كل الجمهور متذوقا للشعر، فهناك صفوة من القراء يقصدهم الناقد لا ينتمون إلى النخبة، لديهم قابلية للانتماء للنخبة أو كانوا ينتمون للنخبة فأصيبت طباعهم بالفتور ، فكان لا بد من اكتسابهم قدرات إضافية في تقبل النصوص و ذلك واضح فـــ << حازم يقلص الجماهير إلى مخاطب ماثل و مجادل مناور >>[1007] .

و من جهة أخرى فإن أغلب القضايا التي طرحها الناقد ترتبط دائما بمتلقيها، فالشعر الحقيقي لا يكتسب مصداقيته إلا بقدر تأثيره في المتلقي، و لأن هذا المقول له لا يملك كفاءات كامنة أو باستطاعته امتلاكها فعلى النص أن يشكل تحديا له ليستعر الجدل و الحوار بين هذا النص و المتلقي .

و بالمثل فالنظم لمتلقي خاص يراعيه المبدع في مطالعه و استطراداته، أغراضه و أساليبه

[1004] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 391.
[1005] المصدر نفسه : 371 .
[1006] بول ريكور ، نظرية التأويل الخطاب و فائض المعنى ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، 2003: 63 .
[1007] فاطمة عبد الله الوهبي نظرية المعني عند حازم القرطاجني : 242 .

الشعرية ، معنى و مبنى، وزنا و قافية ... الخ، بل إن الشاعر يراعي هذا الرقيب حتى بين بيت و آخر في الترتيب تقديما أو تأخيرا و في الحذف و الزيادة و أكثر من هذا كله أن يستحضره قبل و أثناء و بعد الكتابة استعدادا و قابلية لتجلي القراءة الابداعية. فهل يمكن لمتلق بهذا الحجم أن يكون من عامة الجمهور؟.

و كيف لمستمع عادي أن يؤول << و لن يستطيع القارئ أن يغوص في غامض النص و لا أن يسبر أغواره ، إن لم يكن قادرا على فهم الرموز اللغوية >>[1008] و هل التأويل بمدلولاته العميقة متاح لكل المتلقين؟ خاصة إذا علمنا أن هذه الآلية فعل إجرائي يرتقي بالقراءة العادية لتسحيل إلى نقد لا يمكن وصفه إلا بالمعقد ، بالإضافة << لأن محاولة الوصول إلى دلالة نهائية و منيعة سيؤدي إلى فتح مناهات و انزلا قات دلالية لا حصر لها >>[1009] و كيف لقارئ عادي أن يتجنّب متاهات و مزالق العملية التأويلية حيث تشابك ثلاث مقصديات << فما بين قصدية الكاتب الصعبة الإدراك و بين قصدية القارئ هناك القصدية الشقّاقة للنص التي تدحض كل تأويل هش >>[1010] .

و بانسحاب المؤلف يبقى القارئ أمام هذا الكون الحاضر دوما ، و لن يصمد في ذلك حتى الناقد البصير الجيد الطبع الذي ذكره " القرطاجنّي " و إذا كان قد جعله بصيرا فمعنى ذلك أنه ملم بأبسط جزئيات العملية الإبداعية لكي يتسنى له بعد ذلك نقدا نتاجها لأن << العمل الأدبي خطاب موجه من منتج مبدع إلى متلق هو الآخر مبدع (...) يجتهد في فهم الخطاب كما يراه هو أو كما يفهمه أو كما يريد أن يفهمه لا كما أراده منتجه >>[1011] .

هذه هي بعض معالم هذا المتلقي ، و في هذا يقول " القرطاجنّي " في معرض حديثه عن مجاراة المتلقين للمبدعين ؛ فـــ << ليس ينبغي أن لا يعترض عليهم في أقاويلهم إلا من تزاحم رتبته في حسن التأليف على قدر فضل الطبع و المعرفة بالكلام و ليس كل من يدعي المعرفة باللسان عارفا به في الحقيقة>>[1012] فإذا تسنّى له معرفة << الأغراض اللاحقة للكلام التي ليست مقصودة فيه >>[1013] و بذلك يشترك المتلقي مع المبدع في أمور كثيرة ، و بناء على هذا كله فإن " القرطاجنّي" يقدم لنا منهاجا في الإبداع و تقبل النصوص كما قدم لنا آخر في نقدها و قراءتها على الصورة الحسنة، التي تخول المتلقين من مزاحمة الأدباء كما قال الناقد. صورة تقترب كثيرا من صورة " القرطاجنّي " نفسه فهو الشاعر العارف الناقد البصير ، و معه تصبح القراءة إبداعا ثانيا بالإضافة إلى الطبع و هؤلاء هم البلغاء الذين قصدهم الناقد .

[1008] حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة و التأويل الأدبي.
[1009] امبر توايكو، التاويل و السميائيات و النفسية ، ط 1 / 200 ترو تقديم سعيد سكراد، المركز الثقافي العربي ، لبنان: 13 .
[1010] المرجع السابق: 100.
[1011] السعيد خضراوي، نظريات القراءة او الوجه الآخر لجماليات التلقي ، قراءة في نقود الباقلاني و عبد القاهر الجرجاني ، مجلة العلوم الاجتماعية و الإنسانية جامعة باتنة، العدد السابع، الترقيم الدوري 5149 ، ديسمبر 2004 : 79 .
[1012] حازم القرطاجني منهاج البلغاء و سراج الأدباء : 144 .
[1013] المصدر نفسه : 144 .

الخاتمة العامة

أن تراثنا النقدي مادة حساسة جدا تقتضي التعامل معها بعيدا عن كل السياقات المعاصرة، و إذا ما دعا المقام لإدراج أي نسق معاصر، فلابد من انتقاء ما يلامس السياق الآني الذي احتوى الظاهرة النقدية القديمة كهم أول قبل الاحتفاء بالحدث عينه و هو ما ينطبق على نظرية " حازم القرطاجني " في مؤلفه (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) .

ينقل لنا " القرطاجني " صورة جد معاصرة لمبدع يكتب وفق أفق معرفي غني تجاوبا مع لحظة لم يخترها ، إما مرتجلا أو مترويا ، و قد حاول الناقد من رصد حالات عصية على الإمساك كتمنع القصيدة وانبثاق زمنها، هذا لأنه مزود بملكات خاصة تساهم في تشكيل الخطاب النقدي الذي تتكاثر صوره بانتظام ، و تتضاعف ثناياه متقابلة تارة و منقسمة تارة أخرى .

و انفتاح الشاعر علي الماضي يكون بإطلاعه علي أسلوب القول عند الشعراء السابقين و منازعهم للاستفادة منها في تقويم مذاهبهم ،لتنبثق تلك القراءات وتبث روحها في ثنايا الخطاب الآني الذي يتكاثر كما تفعل الخلايا البيولوجية و بتنامي كما الحدث الدرامي الذي يبدأ من حالت صغري ليستحيل إلى بناء متكامل معنى و مبنى .

و بنمط جمالي تتناسب الأجزاء فيما بينها محققة سياقا جماليا خاصا يتم من خلاله تجاوز المألوف. و رغم كون هذا النص افتراضيا إلا أنه يتقاطع كثيرا مع النموذج الرائد الذي قدّمه الشاعر الجاهلي .

و هو نص لا يتلقاه متلق عادٍ وإنما هو شاعر بالقوة، يفهم المعنى و يحس بجمالية التجاوز، ليؤول فيها بعد ما تلقاه، فالقصيدة الرائعة لا يقرأها إلا متلق غير عادي له << مقدار فضل التأليف علي قدر فصل الطبع و المعرفة بالكلام >>[1014].

[1014] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء:

و إذا نظرنا إلى هذه المكونات الثلاثة و قسناها إلي عصرها و جدنها تنتمي إلى النموذج الرائع، الذي ربا في فضاء خاص ، هو فضاء القراءة الإبداعية .

- وآراء حازم متأصلة جدا فهي منبثقة من تراث نقدي عربي هائل و لعصور عديدة، و يظهر وفاء الناقد لهذا الزخم لا في جمع المادة النقدية و تقديمها جاهزة بل في استغلالها ببراعة و ذكاء، و استثمار كل الملامح المضيئة مبرزا جماليتها و هو ما يتيح بالـ << تفاعل معها تفاعلا نصيا >> [1015] و هي القيمة التي أراد إيصالها للقراء و المبدعين .

- لقد اتسمت بعض أراء " القرطاجني" بالجرأة العلمية و الدقة في الطرح ، و نقصد بالجرأة، كيفية التعامل مع الوافد الأجنبي و خاصة في تطبيق بعض الأفكار الخاصة بالأدب اليوناني على الشعر العربي ، و مع كل الفوارق الجوهرية و الشكلية بين الثقافة العربية و الفكر اليوناني كانت نظرية " حازم " الشعرية .

تتقاطع بعض الآراء التي جاء بها حازم بالنقد الحديث كأساليب التواصل في الخطاب الأدبي و الأجناس المتدرجة عنها و كذالك كيفية التعامل مع التراث الإنساني ، بما يجعل تجسيد القصيدة مجرد احتمال من بين مجموعة من الاحتمالات الأخرى التي تخضع لمفهوم النسق.

- إن نص المنهاج مفتوح للدراسة و البحث فهو يضع أمامنا مشروعا كاملا و منهاجا حقيقيا في الكتابة و القراءة الإبداعيتين مما يجعله يتميز ككل النصوص المفتوحة بـ << الحركية و التداولية و فعالية التأثير>>[1016].

- و من ثم أمكن البدء من هنا خاصة و أن " حازما " ينقد الظاهرة الإبداعية من خلال السياق و هو ما يفتح المجال واسعا أمام الدراسات المهتمة بالتداول رغم أن هذا يضعنا أمام علامات الاستفهام كثيرة نجملها فيما يلي .

[1015] مجدي أحمد توفيق ، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع، الإسكندرية، الطبعة الأولى 2001 :112 .

[1016] صلاح فضل، أشكال التخييل في فتات الأدب و النقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى ، 1990 : 101 .

- إن فهم المبدع من خلال النص يعصف بفكرة المؤلف الميّت و يقوّض أركانها كما أن فهم تقبل القارئ للنص و بالنص يحدد معالم حدود المتلقي، ولا يجعله صاحب عصا سحرية فمهما بلغت مكانته فلا تغدو أن تكون قراءته إلا احتمالا لا غير .

- رغم اعتماد " حازم " لنظام التقسيم و التفريع في آرائه التي بسطها على الطريقة المنطقية في مواضع كثيرة إلا أن إحساسه الشعري و ذوقه الفني جعلاه يتبنى فكرة النص الذي ينبض بالاحتمالات ، و قد يكون هذا بعض ملامح الشعرية[1017] التي أراد " حازم " إيصالها إلى المتلقين باختلاف طبقاتهم.

و رغم كل ما كتب و احتوته الدراسات فإن كتاب " منهاج البلغاء و سراج الأدباء يبقى معينا لا ينضب و خاصة بالنسبة للدارس المتخصص لأن << حازما يستحق اهتماما أكبر >>[1018] لكي لا يغدو ترنيمة حزينة في ساحة النقد العربي قديمه و حديثه.

- وما دامت الكتابة في أرقى مستوياتها لا تتعدى كونها احتمالا ، فماذا يبقى لهذا البحث من اكتساب المشروعية ، و بناء على ذلك فإن ما ورد في هذا البحث لا يتجاوز أن يكون احتمالا و محاولة لقراءة مختلفة قراءة أتحمل كل تبعاتها و مسؤوليتها و بالله المستعان .

[1017] أنظر في مجال الشعرية بنسختها العربية ، محمد لطفي اليوسفي الشعر و الشعرية.

[1018] فينسينتي كانتارينو، علم الشعر العربي في العصر الذهبي، ترجمة محمد مهدي الشريف منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت : 204 .

ملخص البحث بالعربية

تعددت الدراسات التي تناولت كتاب منهاج البلغاء و سراج الأدباء لـ " أبي الحسن حازم القرطاجني " بالبحث و الدراسة، و لعل أبرزها:

1 - كتاب مفهوم الشعر، و الصور الفنية لجابر عصفور.

2 - كتاب نظرية المعنى عند حازم القرطاجني لفاطمة عبد الله الوهيبي.

3- كتاب القصيدة العربية في ضوء النقد الحديث ليوسف حسين بكار .

4- كتاب " الأخضر جمعي " الموسوم بـ << اللفظ و المعنى في التفكير الفني و البلاغي عند العرب بالإضافة إلى مقالات نقدية كثيرة لعدد من النقاد و الدارسين مثل .

5- مفهوم الشعر عند حازم القرطاجنّي لنوال الابراهيم .

6- تكوين الشعر عند حازم القرطاجنّي لحسن البنداري .

وغيرها من المراجع المختلفة التي حاول فيها أصحابها إبراز جماليات المؤلف.

و بعد الإطلاع على هذه المصنفات وجدت أن هذه الدراسات قد حاولت الولوج لنص " القرطاجني " و إبراز قيمة الكتاب فتميزت بمايلي :

5. كثرة الدراسات المهتمة بـ " حازم القرطاجنّي " و كلها تجمع بأن المؤلف ضخم بحيث اعتبر << قمة من قمم النقد في العربية >>[1019] مقارنة ببقية النقاد .

6. تكرار بعض المواضيع المدروسة و المستنزفة في المنهاج كالمحاكاة و التخييل، و الصدق و الكذب، و المعاني، وكذا التأثير اليوناني في فكر " القرطاجنّي " و كذا قضيته الصدق و الكذب بالإضافة إلى تناول التأثير اليوناني في نقد " القرطاجنّي "[1020] .

[1019] شكري عياد، موسوعة الحضارة العربية الإسلامية للنقد و البلاغة، دار المعارف للطباعة و النشر، سوسة، تونس، د ط ، د ت: 35 .

[1020] عباس أرحيلة، حازم القرطاجني و مسألة التأثير الأرسطي في النقد العربي القديم، مجلة عالم الفكر، العدد الثاني، مجلد: 32 ، أكتوبر – ديسمبر 2003 : 201-207 .

7. بعض النقاد تناولوا القضايا النقدية منفصلة - رغم لومهم لـ "حازم "، تفريعه للقضايا و الآراء - و هو ما جعل طرحها غير خارج عن أسلوب السرد النقدي مثل طراد الكبيسي الذي تناول فيه قضايا الشعرية بالعودة إلى التراث النقدي.
8. كما وظف البعض الآخر معطيات الدرس المعاصر و آراءه النقدية لمقاربة الفكر النقدي عند " حازم "، لإثبات القرابة النقدية بينهما.

و رغم كثرة الدراسات النقدية إلا أن مؤلف " حازم " بقي متجاوزا لكل ما قيل ؛ فقد بقيت بعض النصوص صامتة و قد يكون ذلك إما:

1 - لغموض الأفكار الذي أنتج نصا متشابك الأطراف.
2 - قصور نقدي قد يكون راجعا إلى عدم قدرة المنهجيات النقدية .

و بناء على كل هذا كانت بداية، مسيرة البحث مع " حازم القرطاجنّي " و كتابه النقدي الفريد " **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** " من خلال عنوان المذكرة الموسوم بـ :

الشاعر و النص و المتلقي عند حازم القرطاجني

و اهتمام " حازم " بالكون الشعري ، إبداعا و نصا و طريقة في التقبل، جعل إبراز جماليات ، ذلك من خلال الكشف عن بعض ما لم يقله الدارسون أمرا ضروريا خاصة و أن كل الدراسات تقر على أن المؤلف معين لا ينضب ، مع اختلافها في كيفية إثبات ذلك و هو ذلك بعض ما ستتركز عليه هذه المذكرة.

و قد اقتضى ذلك صياغة إشكالية على النحو التالي:
- ما هو تصور الناقد للمبدع كقوة منتجة للنص ، قوة و استعدادا، و تعاملا مع الواقع من جهة و مع الصورة النموذجية التي يمثلها النص الافتراضي من جهة أخرى؟
- كيف تتشكّل المعاني في القصيدة، و تتضافر مع نظمها و أسلوبها و كل محتوياتها بعيدا عما يضيفه لها المتلقي؟.

- و هل مازالت القراءة مع " حازم " تفسيرية شارحة أم أنها أخذت بعدا آخر؟ و إذا كانت قد تحولت ، فعلام ترتكز؟

- ما علاقة كل من المبدع و المتلقي بالنص الافتراضي من جهة و بالمنهاج من جهة أخرى؟

و قد تفرّعت عن هذه الإشكالية أسئلة و تساؤلات كثيرة احتواها بقية البحث الذي كان مخططه بمقدّمة، و ثلاثة فصول.

اهتم الفصل الأول بـ**الشاعر** إذ احتوى العناصر التالية: المهيآت – الرواية/ الثقافة- الأدوات- بواعث الكتابة- القوى الناظمة- زمن الكتابة- تمنع القصيدة- طبقات الشعراء- الارتجال و التروي.

أما الفصل الثاني و الموسوم بـ**النص** فكانت عناصره كالتالي: النص الافتراضي- شكل المعنى – الأغراض الشعرية- البناء الفني للقصيدة- السرقات الفنية/ حوار النصوص - التصرف في المنازع الشعرية - أنواع المخاطبات.

كان الفصل الثالث الخاص بـ**المتلقي** محتويا العناصر التالية: مقدمة- مفهوم الشعر في ضوء علاقته بالمتلقي – المعاني الجمهورية- المحاكاة و المتلقي- التخييل و التعجيب- المتلقي و القوى الإبداعية- الغموض و التلقي- القراءة بين التمويه و التأويل.

و قد خصصت لكل فصل خاتمة جزئية تحمل ما يحتويه كل فصل. كما ختمت البحث بخاتمة عامة تضمنت أبرز ما تم التوصل إليه:

-إن تراثنا النقدي مادة حساسة جدا تقتضي التعامل معها بعيدا عن كل السياقات المعاصرة، و إذا ما دعا المقام لإدراج أي نسق معاصر، فلابد من انتقاء ما يلامس السياق الآني الذي احتوى الظاهرة النقدية القديمة كهم أول قبل الاحتفاء بالحدث عينه و هو ما ينطبق على نظرية " حازم القرطاجني " في مؤلفه (منهاج البلغاء و سراج الأدباء) .

ينقل لنا " القرطاجني " صورة جد معاصرة لمبدع يكتب وفق أفق معرفي غني تجاوبا مع لحظة لم يخترها ، إما مرتجلا أو مترويا ، و قد حاول الناقد من رصد حالات عصية على الإمساك كتمنع القصيدة وانبثاق زمنها، هذا لأنه مزود بملكات خاصة تساهم في تشكيل الخطاب النقدي الذي تتكاثر صوره بانتظام ، و تتضاعف ثناياه متقابلة تارة و منقسمة تارة أخرى .

و انفتاح الشاعر علي الماضي يكون بإطلاعه علي أسلوب القول عند الشعراء السابقين و منازعهم للاستفادة منها في تقويم مذاهبهم ،لتنبثق تلك القراءات وتبث روحها في ثنايا الخطاب الآني الذي يتكاثر كما تفعل الخلايا البيولوجية و بتنامي كما الحدث الدرامي الذي يبدأ من حالت صغري ليستحيل إلى بناء متكامل معنى و مبنى .

و بنمط جمالي تتناسب الأجزاء فيما بينها محققة سياقا جماليا خاصا يتم من خلاله تجاوز المألوف. و رغم كون هذا النص افتراضيا إلا أنه يتقاطع كثيرا مع النموذج الرائد الذي قدّمه الشاعر الجاهلي .

و هو نص لا يتلقاه متلق عادٍ وإنما هو شاعر بالقوة، يفهم المعنى و يحس بجمالية التجاوز، ليؤول فيها بعد ما تلقاه، فالقصيدة الرائعة لا يقرأها إلا متلق غير عادي له << مقدار فضل التأليف علي قدر فصل الطبع و المعرفة بالكلام >>[1021].

و إذا نظرنا إلى هذه المكونات الثلاثة و قسناها إلي عصرها و جدنها تنتمي إلى النموذج الرائع، الذي ربا في فضاء خاص ، هو فضاء القراءة الإبداعية .

- وآراء حازم متأصلة جدا فهي منبثقة من تراث نقدي عربي هائل و لعصور عديدة، و يظهر وفاء الناقد لهذا الزخم لا في جمع المادة النقدية و تقديمها جاهزة بل في استغلالها ببراعة و ذكاء، و استثمار كل الملامح المضيئة مبرزا جماليتها و هو ما يتيح بالـ << تفاعل معها تفاعلا نصيا >> [1022] و هي القيمة التي أراد إيصالها للقراء و المبدعين .

[1021] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء:

[1022] مجدي أحمد توفيق ، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع، الإسكندرية، الطبعة الأولى 2001 :112 .

- لقد اتسمت بعض أراء " القرطاجني" بالجرأة العلمية و الدقة في الطرح ، و نقصد بالجرأة، كيفية التعامل مع الوافد الأجنبي و خاصة في تطبيق بعض الأفكار الخاصة بالأدب اليوناني على الشعر العربي ، و مع كل الفوارق الجوهرية و الشكلية بين الثقافة العربية و الفكر اليوناني كانت نظرية " حازم " الشعرية .

تتقاطع بعض الآراء التي جاء بها حازم بالنقد الحديث كأساليب التواصل في الخطاب الأدبي و الأجناس المتدرجة عنها و كذالك كيفية التعامل مع التراث الإنساني ، بما يجعل تجسيد القصيدة مجرد احتمال من بين مجموعة من الاحتمالات الأخرى التي تخضع لمفهوم النسق.

- إن نص المنهاج مفتوح للدراسة و البحث فهو يضع أمامنا مشروعا كاملا و منهاجا حقيقيا في الكتابة و القراءة الإبداعيتين مما يجعله يتميز ككل النصوص المفتوحة بـ << الحركية و التداولية و فعالية التأثير>>[1023].

- و من ثم أمكن البدء من هنا خاصة و أن " حازما " ينقد الظاهرة الإبداعية من خلال السياق و هو ما يفتح المجال واسعا أمام الدراسات المهتمة بالتداول رغم أن هذا يضعنا أمام علامات الاستفهام كثيرة نجملها فيما يلي .

- إن فهم المبدع من خلال النص يعصف بفكرة المؤلف الميّت و يقوّض أركانها كما أن فهم تقبل القارئ للنص و بالنص يحدد معالم حدود المتلقي، ولا يجعله صاحب عصا سحرية فمهما بلغت مكانته فلا تغدو أن تكون قراءته إلا احتمالا لا غير .

- رغم اعتماد " حازم " لنظام التقسيم و التفريع في آرائه التي بسطها على الطريقة المنطقية في مواضع كثيرة إلا أن إحساسه الشعري و ذوقه الفني جعلاه يتبنى فكرة النص الذي ينبض بالاحتمالات ، و قد يكون هذا بعض ملامح الشعرية[1024] التي أراد " حازم " إيصالها إلى المتلقين باختلاف طبقاتهم.

[1023] صلاح فضل، أشكال التخييل في فتات الأدب و النقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الأولى ، 1990 : 101 .

[1024] أنظر في مجال الشعرية بنسختها العربية ، محمد لطفي اليوسفي الشعر و الشعرية.

و رغم كل ما كتب و احتوته الدراسات فإن كتاب " منهاج البلغاء و سراج الأدباء يبقى معينا لا ينضب و خاصة بالنسبة للدارس المتخصص لأن << حازما يستحق اهتماما أكبر >>[1025] لكي لا يغدو ترنيمة حزينة في ساحة النقد العربي قديمه و حديثه.

- وما دامت الكتابة في أرقى مستوياتها لا تتعدى كونها احتمالا ، فماذا يبقى لهذا البحث من اكتساب المشروعية ، و بناء على ذلك فإن ما ورد في هذا البحث لا يتجاوز أن يكون احتمالا و محاولة لقراءة مختلفة قراءة أتحمل كل تبعاتها و مسؤوليتها .

[1025] فينسينتي كانتارينو، علم الشعر العربي في العصر الذهبي، ترجمة محمد مهدي الشريف منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت : 204 .

LE POETE ET LE TEXTE ET LE RECEPTEUR CHEZ HAZEM EL- KARTAGANI

Le résumé Du Thèse

Les études traitant le livre de " ABOU – EL HASSAN HAZEM EL KARTGANI " minhadje el- boulaghae wa ciradje el - audbae " sont nombreuses dans le domaine de la recherche et de l'étude et notamment :

1) livres: la conception de la poésie, ainsi que l'image artistique du djaber ousfour.
2) livre: de la théorie du sens chez hazem le Karthagani de fatima abdallah el- ouahibi .
3) livre de lakhdar djemai : le therme et le sens dans la pensée artistique et élaquante chez les arabes ; en plus des articles critiques nombreux de plusieurs critiques comme:

A- la conception de la poésie chez hazem le cartagien de Nawal EL – ibrahim .

B – La formation poétique chez Hassen – El – bandari malgré la pluralité de ces recherches et études et leurs tentatives de pénétrer le texte du Kartagani pour faire apparaître sa beauté technique, celle-ci distinguée par: ***** la multitude d'ouvrages s'intéressent à Hazem et à sa méthode en comparaison avec le reste des critiques .
***** la répétition de quelques sujets étudies dans la méthode comme l'imitation, l' imagination, la sincérité claire, les idées en plus de l'influence greque.
***** certains critiques ont traité les question criques séparément, malgré leur reproche à Hazem d'avoir vidé les questions et les questions et les points de vue ce qui les positionne dans le domaine de l'énumération critique comme l'a souligné " Tarad EL –kobissy" dans son traitement des questions poétiques avec le retour au patrimoine critique.
* d'autres sont invertis de données du texte contemporain et de ses idées critiques pour comparer la pensée critique chez Hazem et pour prouver le rapprochement critique comme il a ait"youcef Hassen

bakar"dans son livre " le poème ancien dans sa relation avec l'étude contemporaine.
Et malgré ces tentatives cela n' empêche pas l' éditeur du poème critique d'être attentif à tout ce qui ce dit ce qui impose aussi une plus saine aux sujets de Hazem . cela est du:

1- soit à l'obscurité des idée ; ce qui a produit l'enchenement des parties du sujet.

2- soit à l' insuffisance critique du à l' incapacité des méthode critiques.
- En basant sur toutes ces données, j'ai commencé mon projet de recherche et tout ce qui a été dit , et le titre du mémoire était:
LE POETE, ET LE TEXTE ET LE RECEPTEUR DANS LE LIVRE DE HAZEM EL - KARTAGANI

Ce titre a consisté d'une problématique contenant trois élément qui sont le auteur, le texte et la récepteur , et d'où trois questions se sont précipités:

-quelle est l'imagination du critique au pêote comme force productrice d'un sujet esthétique, force et prédisposition et interaction avec la réalité d'un coté et avec l' image modèle que représente le texte virtuel d'un autre coté.

- comment les sens se formes dans le dialogue poétique ? comment cela se passe sur le plan du format du poême, de son style, ses but et sa musique poétique?

- quelles est le rapport entre pêote et la rencontre avec le texte virtuel d'un coté et la méthode d'un autre?

- quelles sont les repères poétique que Hazem voulut nous transmettre autant que récepteurs?
La recherche était divisée en une introduction,trois chapitres et une conclusion générale.
Le premier chapitre contient les élément concernant pêote, comme les outils nécessaires de l'écriture personnell,, les forces

motrices de la créativité, le temps du poême, les couches poétiques, l'improvisation……

Ce qui concerne le deuxième chapitre, on a fait le point sur:
La façon dont les sens sont formé dans le poéme, à travers tous ses composant comme la structuration linguistique et la matière première que présente les signification république, les genres des discours et des emprunts artistiques ou le dialogue des textes.

Le troisième chapitre fut consacré au séminaire et contenant les élément suivant:
La définition de la poésie dont le cadre de sa relation avec le récepteur,les significations république, la simulation et la réception et la force créative ,l'ambiguïté et le récepteur ,la lecture entre la dissimulation et l'interprétation.
Pour chaque chapitre on a consacré une conclusion particulière, comme nous avons conclus cette recherche par une conclusion générale ,qui a contenu quelque résultat ,cependant on y intégré quelques remarque qui sont les suivant:

-le patrimoine de la critique arabe antique est une matière excessivement sensible ,pour cela il faut la traiter loin de toute idéologie moderne ,mais si on doit procédé avec l'idéologie moderne ,il est impératif de choisir ce qui est adéquat aux conditions de l'expérience de la critique antique ,comme module principale , et ca s'applique la méthode apporté par Hazem.

-ce critique nous transmet une image très moderne d'un poête qui écrit selon une horizon culturelle très riche ,en interaction avec un instant de beauté qu'il n'a pas choisis par improvisation ou par correction

-il a aussi observé des cas de difficulté comme dans le cas de la présence de poême ou de son absence.

Aussi la prolifération des signification dans le texte est faite de façon organisée et spontanée à ce que le critique occidental "grimasse" a apporté.

-son livre est vital dont lequel s'actionne des idée critique contemporaine et surtout occidentale; ce qui fait de lui un espace fertile à l'étude .

-Hazem pose dans son livre une théorie complémentaire ,des la continuité entre le poête et le récepteur; d'après le texte .c'est ce qui met en relatif la théorie de délibération contemporaine.

-il a aussi arrivait à investir des avis précédent et prématurés pour faire apparaître ses idées personnelles en plus du patrimoine grâce activé par le mouvement de la traduction.

- Hazem à vu dans l'existence de l'expérimentions poétique sans amputer ses parties c'est-à-dire entre le poête , le texte et celui qui reçoit .ceci est le sens de l'enchevêtrement de ses idées et sa complication. Ce qui rend son texte silencieux malgré la tentative et les essais de critiques.

- de plus il ne s'intéresse pas à la formation du texte poétique séparément mais considéré le texte comme une partie unique malgré qu'il sont supposé et dans le quel se redoublent les sens et se divisent. et ces significations se rencontrent comme cela se passe dans la cellule biologique.Dans le cas ou se déroule la propagation et la multiplication anarchique, La production du texte sera comme le qualifie Hazem de " La bousculade ou la poussée des sens ".

Ce ci est le résumé de ce qui se trouve dans la thèse à travers la quelle ; j'ai lu livre de Hazem el-Karthagani . Lecture dont j'assume l'entière responsabilité.

فهرس مصادر و مراجع البحث:

القرآن الكريم رواية ورش:

أولا : المصادر:

- القرطاجنّي أبو حسن حازم :
- منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية: 1981.

ثانيا: المراجع:

أ- المراجع القديمة:

* (ابن الأثير) ضياء الدين:
- المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، قدمه و حققه و علق عليه الدكتور أحمد الحوفي و الدكتور بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر و مطبعتها الأجزاء : 1 ، 2، 3 .

* (ابن رشيق) أبو الحسن:
- العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده تحقيق عبد الحميد الهنداوي الجزء الأول و الثاني الطبعة الأولى 1422 هـ / 2001 م ، المكتبة المصرية للطباعة و النشر، بيروت ، لبنان .
* (ابن سينا) أبو علي:
- الإشارات و التنبيهات مع شرح نصير الدين الطوسي، تحقيق الدكتور سليمان دنيا القسم الأول و الثاني، الطبعة الثانية، دار المعارف بمصر، د ت .
* (ابن طباطبا) محمد بن أحمد العلوي:
- عيار الشعر، تحقيق و تعليق الدكتور محمد زغلول سلام منشأة المعارف الإسكندرية مصر.
*(ابن عبد ربه):

- العقد الفريد: تحقيق أحمد الزين و أحمد أمين و إبراهيم الايباري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ، د ط: 1983.

* (ابن قتيبة) عبد الله بن مسلم:

- الشعر و الشعراء (طبقات) عالم الكتب، بيروت، لبنان .

* (الجاحظ) أبو عثمان بحر:

- الحيوان، تحقيق و شرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د ط، د ت .

* (الجرجاني) الشريف:

- التعريفات الطبعة الأولى، 1407 هـ - 1987 م ، عالم الكتب ، د ط .

* (الجرجاني) عبد القاهر:

- أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

* دلائل الإعجاز، تعليق و شرح محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى 1389 1969 مكتبة القاهرة مصر.

* (الجمحي) محمد بن سلام:

- طبقات الشعراء مع تمهيد للناشر الألماني جوزف هل و دراسة طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العامة، بيروت، لبنان.

* (السجلماسي) أبو محمد القاسم:

- المنزع البديع في تحسين أساليب البديع تقديم و تحقيق علالال الغازي، مكتبة المعارف الرباط، الطبعة الأولى 1401 هـ 1980 .

* (القزويني) الخطيب:

- (تلخيص مفتاح العلوم للسكاكي) ، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الأولى، 1418 – 1997 م .

ب – المراجع الحديثة :

<u>أولا : المراجع العربية:</u>

* إبراهيم زكريا:

- مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، د ط، د ت.
* أبو زيد نصر حامد:
- الخطاب و التأويل، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، الطبعة الأولى، 2000
* أحمد توفيق مجدي:
- المعرفة التاريخية للنقد العربي القديم ، دار الوفاء للطباعة و التوزيع و النشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2001.
* أدونيس (أحمد سعيد) :
- من الشعر، الطبعة الثانية، 1978، دار العودة، بيروت.
- سياسة الشعر ، دار الآداب ، بيروت، الطبعة الأولى ، 1985.
* البحراوي سيد:
- العروض و إيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، دراسات أدبية الهيئة المصرية للكتاب، د ط ، 1993 .
* البسيوني محمود:
- العلمية الابتكارية.
* بشرى صالح:
- نظرية التلقي أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان، الدار البيضاء ، المغرب، الطبعة الأولى 2001.
* بكار حسين يوسف:
- بناء القصيدة العربية (في ضوء النقد الحديث).

* البوشيخي الشاهد:
- مصطلحات نقدية و بلاغية في كتاب البيان و التبيين للجاحظ، دار الآفاق الجديد، بيروت، الطبعة الأولى، 1402 هـ - 1982 م .
* جمعي الأخضر:

- اللفظ و المعنى في التفكير النقد و البلاغي عند العرب ، إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.
* الجندي علي:
- في تاريخ الأدب الجاهلي، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 1988 .
* الجوزو مصطفى :
- نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية و العصور الإسلامية) دار الطليعة ، بيروت، الطبعة الأولى ،صفر 1402هـ كانون الأول 1981.
* الحمداني حميد:
- القراءة و توليد الدلالة نحو تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى 2003 .
* حمودة عبد العزيز:
- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، منشورات عالم المعرفة ، الكويت 1418 هـ، أفريل 1998.
* خفاجي عبد المنعم:
- عبقرية الإبداع الأدبي أسبابه و ظواهره، دار الوفاء لدينا الطباعة و النشر و التوزيع، الطبعة الثانية 2002.
* الرباعي عبد القادر:
- فن تشكل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة الأهلية ط 1 ، لبنان .
* الربيعي محمد:
- فن النقد الأدبي و ما إليه، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة د ط، 2001 .
– الروبي:
- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الطبعة الأولى 1983، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت لبنان .
– الرويلي ميجان و البارغي سعد:

- دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من خمسين تيارا و مصطلحا نقديا معاصر، المركز الثقافي العربي لبنان المغرب، الطبعة الثانية 2000.
– الزراعي محمد محسن:
- الاستيطيقا و الفن على ضوء مباحثة فينومينولوجية، دار علي الحامي العربية، الطبعة الأولى 2003 صفاقص الجمهورية التونسية.
– زوين علي:
- منهج البحث اللغوي بين التراث و علم اللغة الحديث ، الطبعة الأولى 1986. دار الشؤون الثقافية العامة بغداد العراق .
– سلوم تامر:
- نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، دار الحوار للنشر و التوزيع اللاذقية سوريا ، 1983 .
- سويف مصطفى:
- الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف القاهرة، الطبعة الرابعة د ت.

فهرس الموضـــوعات

مقدمة	أ–د
الفصل الأول / الشاعر	05-106
المهيآت /النسق الثقافي	05-12
الرواية/ الثقافة	12-07
الأدوات	17-13
بواعث الكتابة	22-21
زمن الكتابة	**28-23**
القوى الناظمة	66-29
أ-القوة على التشبه	37-30
ب– القوة على تصور الكليات	41-38
ج–القوة على تصور صورةللقصيدة	45-42
د–قوة التخيل	50-46
هـــ–قوة الملاحظة	54-51
و–قوة التهدي	57-55
ز–قوةالتحيل	60-58
ح–قوة الإلتفات	62-61
ط-قوة التحسين	**64-63**
ي–القوة المائزة	66-65
الإقتباس	71-67
تمنع القصيدة	78-72
طبقات الشعراء	89-79
الارتجال والتروي	106-90
خاتمة	107
الفصل الثاني: النص:	2081-108
النص الإفتراضي:	206-111

المعانـي الشعرية 142-113

ماهيتها 115-114

تشكلها 142-116

التطالب 129-119

الاسناد 129-120

البيان:-التفسير 121-120

-المبالغة 124-121

-المناسبة :-المقابلة 128-124

-المشاكلة 129-128

-الإنتساب 132-130

- المتمثلات والمتشابهات 132-130

-التقسيم 136-132

-التفريغ 139-137

-المتخالفات والمتضادات 142-140

الأغراض الشعرية: 157-143

-كيف يحصل الغرض 145

-مضمون الأغراض وعلاقته بأجزاء الفصيدة: 156-146

-الأغراض الشعرية والمعاني 149-146

-الغرض الشعري وطول القصيدة 152-150

-الأغراض الشعرية والأسلوب 157-153

البناء الفني للنص 162-158

-الإستهلالات والمطالع 160-158

-نظام الفصول 166-160

-الخواتم/ التحجيل 168-166

-التدافع بين المعاني 174-169

المسافة الجمالية بين المتشابهات 177-175

السرقات الفنية/حوار النصوص 187-178

الإقتباس 190-188

التصرف في المنازع 197-191

أنحاء التخاطب في الشعر 206-198

خاتمة 208-207

الفصل الثالث/ الملتقى: 279-209
مقدمة 213-211
مشروع حازم القرطاجني 214-213
مفهوم الشعر في ضوء علاقته بالملتقى 216-215
المعاني الجمهورية 222-217
المحاكاة والتلقي 235-223
شروط المحاكاة 234-228
التخييل والتعجيب 239-236
الملتقى والقوى الإبداعية 250-204
القراءة بين التمويه والتأويل **263-215**
الغموض والتلقي 269-264
خاتمة 273-270
الخاتمة العامة **276-274**
ملخص البحث 280-277
فهرس مصادر ومراجع البحث 293-281
فهرس الموضوعات 296-294